

113293

*KINCSESTAR*

A MAGYAR SZEMLE TÁRSASÁG  
KIS KÖNYVTÁRA

34. SZ.

AZ  
OLASZ IRODALOM  
KIS TÜKRE

ÍRTA  
VÁRADY IMRE

MAGYAR SZEMLE TÁRSASÁG  
BUDAPEST



K I N C S E S T Á R



AZ OLASZ IRODALOM  
KIS TÜKRE

*IRTA*  
VÁRADY IMRE



BUDAPEST, 1931  
KIADJA A MAGYAR SZEMLE TÁRSASÁG

113293

TARTALOM

	Oldal
I. Dante előtti irodalom . . . . .	3
II. Dante, Petrarca, Boccaccio . . . . .	9
III. A XV. század . . . . .	22
IV. A XVI. század . . . . .	33
V. A hanyatlás kora . . . . .	53
VI. Felvilágosodás, újklasszicizmus, romantika . . . . .	57
VII. A XIX. század második fele és a legújabb irodalom	63
Bibliográfia . . . . .	78
Névmutató . . . . .	79



MAGYAR  
TUDOMÁNYOS  
AKADÉMIA  
KÖNYVTÁRA

A Magyar Szemle Társaság tulajdonában lévő  
„Old Kenntonian Style” anyadúcokkal szedte és nyomta  
a Tipográfiai Műintézet, Budapest, V. Báthory-utca 18



# AZ OLASZ IRODALOM KIS TÜKRE

## I. DANTE ELŐTTI IRODALOM

Az olasz nyelv a vulgáris latinnak egyenes folytatása. Ez a latin népnyelv sohasem volt teljesen egyező az irodalom nyelvével s a római birodalom bukását követő századok folyamán a barbár behatások következtében különböző nemzeti nyelvekké alakult. Ezek mellett azonban a klasszikus latinság továbbra is megőrizte eddigi szerepét: a tudományos és irodalmi gondolat kizárólagos kifejezője maradt. Hagyományos tekintélyét még növelte, hogy egyúttal az egyház hivatalos nyelve is volt, mely mint a műveltségnek egyedüli hordozója, iskoláival is hozzájárult az irodalmi latin nyelv ismeretének ébrentartásához. Olaszországban ez annál könnyebben volt lehetséges, mert a félsziget népe mindenkor latin ivadéknak tekintette magát, a római leszármazás tudata volt századokon át az egyetlen laza kötelék, mely Itália népességét eszményi közösségbe fűzte s a klasszikus műveltség, ha az Alpokon túl időnként intenzívebb volt is, itt általában szélesebb körökre terjedt ki. A köznapi élet nyelve ugyan egyre inkább eltávolodott az irodalmi latintól s a 812-ben tartott torsi-i zsinat pl. már azt ajánlja a papságnak, hogy lehetőleg a nép nyelvén végezze az igehirdetést, irodalmi használatának azonban a 13. század elejéig semmi nyoma nincs. Az olasz nyelv legrégibb emlékei 960 és 964-ből valók: három rövid tanúvallomás latinul szerkesztett bírói iratokban. A következő, ugyancsak pársoros írott nyom — a római

S. Clemente-templom néhány freskójának felirata — majd egy századdal későbbi keletű, s ezt terjedelmesebb szövegek nagyobb számmal csak a 12. századtól kezdve követik. Az első toscanai emlék firenzei bankároknak egy 1211-ben készült lajstroma s további néhány évtizeden át is csak kereskedői feljegyzéseket, leveleket, társulati szabályzatokat írtak e dialektusban, mely arra volt hivatva, hogy általa a helyi változatokban gazdag *volgare* hamarosan egységes irodalmi nyelvvé alakuljon.

A nép ajkán elvétve ugyan fakadhatott már olaszdal a 12. században is, az e korbeli emlékek teljes hiánya mégis amellett szól, hogy a népnyelv csak az északfrancia és a provencei költészet hatása alatt válik a művészi szándékú verselők nyelvévé és a II. Frigyes udvarából kiinduló szicíliai iskola költőinek gyakorlatában latin és provencei elemekkel vegyes „aulikus” nyelvvé alakul, mely a készen kapott formákat a *sonettel* gyarapítva, a trubaduroktól eltanult kifejezésbeli eszközökkel ennek a maga természetes lehetőségeit már-már kimerített költészetnek tárgyait visszhangozza, színeit, hangulatait ismétli. A lovagi költészet e százados konvencióban megmerevedett anyagán hajlékonnyá és csillogóvá csiszolódik ugyan az olasz *volgare*, de a merőben külsőséges nyelvi készségnél többet alig is köszönhet az olasz irodalom a szicíliai iskolának. Költői közül a szabadabb egyéniség valóságosabb érzelmeivel egyedül Giacomo Pugliese tűnik ki, mivel szemben a népköltészet első fennmaradt termékének (*Rosa fresca aulentissima*) jóízű, egészséges nyersesége sem ment teljesen az udvari költészet hatásától.

A szicíliaiaknál nem sokkal természetesebb zamatú kezdetben a toscanai lírikusok hangja sem, mondanivalójuk nagyjából ugyancsak a szerelmi kódexek sablonjainak újra- meg újrafogalmazásában merült ki, sőt mesterük, Guittone d'Arezzo a provenceiak tudatos követésén kívül még latinizáló nyelvi és stilisztikai ékessé-

gekkel is fokozta az érzelmek közvetlen megnyilatkozásának akadályait. De hamarosan még az ő nagy tekintélyén is győzni kezd a toscanai szellem erős realitással való hajlama s a kis városállamok mozgalmas, féktelen politikai szenvedélyektől fűtött élete, mely nem maradhatott sokáig visszhangtalan a költészetben. A hagyományos udvari eredetű művészet meddő fikcióin áttör a polgári valóság, igazi élmények, őszinte és heves érzések meglazítják az örökölt korlátokat: a toscanaiak politikai lirájával az olasz költészetbe utat talál a reális élet, amivel párhuzamosan megindul a nép- és műköltészet jótékony kölcsönhatása is. A *canzone* ünnepélyes formája mellett polgárjogot nyer a könnyebb *ballata*, kialakul a szonett számos változata s fesztelenebbé válik a toscanai elemekkel gazdagodó nyelv kezelése.

Am a Dante előtti lira fejlődése tetőpontját mégsem a realizmus és a közvetlenség útján éri el. A retorikai, jogi és természettudományos tanulmányokon edzett magasabb olasz kultúra a 13. században a latin nyelvű fordítások révén hozzáférhetővé lett aristotelesi bölcsélet hatása alatt, Aquinoi Szent Tamás és Szent Bonaventura tanításai idején a filozófia és teológia jegyébe lép. A gondolkodás elmélyül és megélesedik, szubtilis eszményi problémák a realitásoknál mélyebben érdeklik az elméket, az elvont spekuláció az emberi értelem legmagasabbrendű tevékenységének tiszteletébe kerül. Ez lett szükségszerűen a költői alkotás legfőbb ihletője is s annál könnyebben vethetett gátat a való élet intenzívebb beáramlásának a költészetbe, mert a provencai tradíció eddig is egy elvont, sőt Olaszországban teljesen gyökértelen lovagi rajongás álmvilágának bővletében tartotta. A trubadurok abstrakciói és a Dantét közvetlen megelőző olasz lira spiritualizmusa között azonban lényeges különbség van. A trubadur szerelmi költészet idealizálásában az imádott nő a megközelíthetetlen erény és tökéletes szépség megtestesülése, akit áhi-



tatos hódolattal tömjénezz lovagja s iránta érzett tiszta szerelmében szinte felsőbbrendű lényé nemesül. De bár csupa általánosságban folyik szét a dicsőített Madonna alakja, mégsem jelent egyebet földi asszonynál, akit a lovagi gondolat eszményi piedesztálra emelt. Ezzel szemben a *dolce stil nuovo* költőinél jóval mélyebb értelmezést nyer a szerelem. Nem is a nőnek szól többé, hanem egy eszmének, a legfőbb jó filozófiai ideájának, mely túl van minden földi kategórián és csak művészi szimbolumként ölti magára Madonna bájban és erényben sugárzó képét. Ez a költészet már nem mondva-csinált szerelmi ömlengésekben merül ki, tehát nemcsak a kifejezés külsőséges eszközeit, nyelvi és poétikai formakincsét fejleszti tovább, hanem az eszmeplátói kontemplációjába elmerült lélek mélyéről új tartalmat is visz az olasz lirába s eddig szinte személytelen hangját őszinte egyéni akcentusokkal gazdagítja. Nem véletlen, hogy a tudós Bolognából indult el ez az új költői irányzat, melynek megalapítója Guido Guinicelli, folytatói a firenzei Guido Cavalcanti, Cino da Pistoia és a toscanai lirikusok újabb nemzedéke s amely az olasz kultúrának más, párhuzamosan kialakuló sajátos elemeivel a világirodalomban páratlanul álló szerves egységbe olvadva Dante művészetében bontja ki végső lehetőségeit.

A nemzetibb jellegűvé csak nagysokára vált lírával rokon — északfrancia — eredetű a korai olasz épika is. A kerekasztal társaságának, Roland, Olivér, Nagy Károly tetteinek dicsőségét zengik a nép piaci énekesei olasz-francia keverék nyelven, bárdolatlan fordításokban s a félsziget északi részein hamarosan általánossá lesz a kalandos és érzékeny történetek divatja, de mindvégig pusztá szórakozás marad csupán, a lelkek legmélyére nem hatol s így az olasz irodalom egyéni arculatának kialakításában nincs jelentősége.

A nép igazi érdeklődésével először a vallásos költészet



találkozott, mely egyenes úton fejlődött a latin egyházi irodalomból, a hívő lelkek őszinte megnyilatkozása volt és valódi szükségletet elégített ki. Ennek a vallásos költészetnek talaját Szent Ferenc készítette elő, élén ő maga áll, művelését és terjesztését az első testvérek kötelességévé tette, kivirágzására a hitéletnek a franciskánus mozgalom nyomán bekövetkezett elmélyülése volt a legnagyobb hatással.

Az első olasz nyelvű himnusz Szent Ferenc Napéneke, a *Cantico del Frate Sole*, mely állítólag 1224-ből való. Példájára mind több olasz énekben szólal meg Isten dicsőítése, egy új népies-vallásos műfaj, a ballata formáját követő lauda születik meg s lép a latin himnusz helyébe. A 13. század vallásos rajongásának e sajátos terméke, mely az umbriai flagelláns mozgalmak idején vált különösen népszerűvé, Jacopone da Todi-ban, a vulgáris irodalom első zárt, tisztára honi talajban gyökerező költői egyéniségében talál leghivatottabb művelőjére. Az okoskodás és absztrakció épp oly idegen tőle, mint a műköltészet csiszolt, mesterséges formái. Amit mond, mindig lelke mélyéről szakad és naiv őszinteséggel lobog fel a szóban, egészséges realizmusa a legszubtilisebb érzelmeknek is testet ad. Spontán erő és természetesség szempontjából nincs különbség vezeklő énekei, szatirái és az égi szerelem misztikus himnuszaik között. Az olvadó gyöngédség s a nyers póriasság végletei találkoznak benne, mint az egyszerű nép lelkében, melyet verseivel nem gyönyörködtetni akar, hanem felrázni és megindítani. Párbeszédes laudáiban, melyeket Jacopone képzelete olykor egész drámai jelenetekké kerekít, az olasznyelvű misztériumjátékoknak, a *sacra rappresentazione*-knak előfutárja.

A vallási renaissance, mely az umbriai nép mélyebb és bensősegebb lelkületének megfelelően a középitáliei vallásos költészetet elsősorban lírikus hangnemben szólaltatta meg, Felsőolaszország jámbor dalnokait főként el-

beszélő és didaktikus költeményekre ihlette. Mindnyájan a nép számára írtak, hogy a jokulátorok hazug meséi helyett szent történetek hallgatásában tanuljon meg gyönyörködni. Ekkor keletkeznek a dantei víziók első szerény preludiumai, a veronai franciskánus *Fra Giacomino* és a milánói *Fra Bonvesin da Riva* költeményei, melyek a lovagi versezetek kipróbált fogásainak, a primitív képzeletet elkápráztató stiláris eszközöknek felhasználásával drasztikusan eleven képet festenek a paradicsom szépségeiről és a pokolbéli lelkek gyötrelmeiről.

A didaktikus költészet a lombard moralisták népies irányától eltekintve különben inkább a művelt körökben kereste olvasóit s francia mintára allegorikus mezbe öltöztette az erkölcsi oktatást. Példaadó első művelője a firenzei *Brunetto Latini*, Dante atyai barátja volt, aki befejezetlen *Tesoretto*-ja kétezernél több egyhangú versével a természet, az erény és a gyönyörök országain vezet végig fárasztó moralizálással. A munkának történeti jelentőséget az olasz irodalomban először alkalmazott allegorikus apparátus ad, nemcsak mert utóbb oly szívesen éltek vele, hanem mert Dante is ebbe a közkedvelt formába építette bele nagy művét, a középkori szellem leghatalmasabb szintézisét. És az emberi ész és szív egész ismert világának ilyen összefoglalására is *Brunetto Latini* vállalkozott először Olaszországban. Nagy hírét és tekintélyét *Livres dou Trésor* c. franciául írt és később több olasz átdolgozásban is elterjedt enciklopédiájának köszönhetette, melyben kora minden tudását, a *septem artes liberales* egész ismeretanyagát gyűjtötte egybe.

A 13. század közepe táján, franciából és latinból készült fordításokkal meginduló olasz prózai irodalom is gyakran egyesíti az elbeszélést morális célzattal. Csodák és megtérések tanulságos történetei (*Dodici conti morali*), a görög és római világ nagyjainak tulajdonított jeles cselekedetek és mondások (*Fiore e vita di filosofi*

e di molti savi), Aesopus meséi s az ó- és középkor erkölcsi szentenciái (*Fiore di virtù*) ennek a fordítói tevékenységnek legkedveltebb termékei. A nyelv művészből kezelése szempontjából és tartalmilag is legérdekesebb eredeti munka, Bono Giamboni: *Introduzione alle virtù* c. allegorikus elbeszélése ugyancsak didaktikus jellegű.

Ugyanez időtájt azonban a városállamok keletkezésével a polgárság kezébe került politikai vezetés a vulgáris szónoki prózát is megteremti, sőt a század vége felé már a természettudomány is megszólal olasz nyelven. Természetesen nem hiányoznak az olasz próza e kezdeti fokán a francia és latin nyelven elterjedt, meg a vásári lantosok előadásaiból közismert antik és középkori mondák átdolgozásai, a trójai háború, Tristan, Lancelot, Merlin és Isotta történetei sem. Ez a nemzetközi meseanyag bibliai meg klasszikus tárgyakkal, sőt egykorú történeti személyiségekről szóló adomákkal is tarkítva képezi a *Novellino* c. névtelen szerzőjű gyűjtemény száz rövid elbeszélésének tartalmát, melyeknek zamatos nyelve, tömör egyszerűsége és jóízű komikuma a toscanai néplélek eredeti, üde forrásaiból táplálkozik. Azonban a *Novellino*-tól Boccaccioig, a századforduló lirájától Petrarcaig Dantén át vezet az út.

## II. DANTE, PETRARCA, BOCCACCIO

Dante Alighieri 1265-ben született Firenzében. Szülővárosa ebben az időben heves politikai mozgalmak színhelye volt s egyben a *dolce stil nuovo* iskolájának központja is. A koraérett, fogékony ifjú élénk figyelemmel kísérte hazája sorsát, de még mélyebben merült el a trubadurok, a sziciliai költők s leginkább honfitársai újhangú, eszményibb poézisébe, mely a szerelmet filozófiává magasztosította. *Beatricében* ő is megtalálta a sóvárgó, hódolóan áhítatos szerelem élő tárgyát és általa keltett szeplőtelen szerelmében lett költővé. Az imádott



nő alakja az évek múlásával egyre ragyogóbb és mélyebb értelmű szimbolumává lesz Dante lelkében a tisztaságnak s szinte földöntúli szépségnek: iránta táplált érseiben emelkedik legmagasabbra a pártos, tobzódó földi élet fölé. Beatrice korai halála (1290) után Dante nagy fájdalommal elől előbb világi örömekbe merül, majd pedig a tudományban keres vigaszt. Beatrice képét azonban nem halványítják el a tudós elmélkedések sem s a költészet és filozófia ez összefonódásából születik meg a *Vita Nuova* (Új élet), melyben Beatricéhez írt régibb és új verseit szerelme egész történetévé, szinte modern értelemben vett lírai regénnyé fűzi össze. Szerelmi dalainak egy másik csoportja néhány alkalmi szerzeménnyel és bölcselkedő, allegorikus verssel együtt a *Canzoniere*-ben van összegyűjtve.

1295-től fogva mind élénkebb részt vesz a politikai életben, tagja lesz a százak tanácsának, 1300-ban a köztársaság legfőbb méltóságát, a priori tisztet gyakorolja, de már a következő évben megdől a császárpártiak uralma és Dantét sok száz társával együtt a száműzetés tövises útjára veti hazája. A hontalanság szenvedéseit megint a tudomány és irodalom enyhíti, Boethius, Cicero, a görög írók latin fordításai foglalkoztatják Dantét, a skolasztikus filozófiai nagyjait, Aquinói Tamást, Albertus Magnust olvassa, elmélyed Aristoteles bölcséletébe, a középkorban a kereszténység előhírnökeként tisztelt Vergilius művészetét csodálja és eltelik a római császárság világuralmi gondolatának nagyszerűségével, melynek helyreállításától várja hazája s egész Itália sorsának jobbrafordulását. Ezekből a széleskörű tanulmányokból nő ki Plato Symposionjának példájára *Convivio*-nak (Szeretetlakoma) elnevezett nagy műve, a filozófiához írt három canzone és ezek gazdag tudományos kommentárja.

A nemzeti nyelv művészi és tudományos létjogosultságát már e kommentárok elején is lelkesedéssel védelmezi, utóbb pedig *De vulgari eloquentia* c. latin nyelvű



munkájában nemcsak a román dialektusok rokonsági viszonyait ismeri föl helyesen, hanem a népnyelvnek fejlődési lehetőségeire is rámutat, klasszikus mintákhoz igazodó kiművelését követeli s az addig kialakult olasz poetikai formák egész történetét adja. Közben Dante nem veszi el politikai meggyőződésének diadalába vett hitét s nagyszerű koncepcióját a világcsászárság szükségességéről, isteni eredetéről és a lelkek kormányzatára rendelt pápai hatalomtól való függetlenségéről talán éppen azoknak az izgalmas politikai eseményeknek befolyása alatt fejtette ki a *De Monarchia*-ban, amelyek a ghibellin politika teljes csődjével végződve semmivé tették a száműzött utolsó reményét is a hazájába való visszatérésre. 1316-tól fogva nincsenek kétségtelen adataink Dante további élete folyásáról, csak azt tudjuk, hogy utolsó éveit Guido Novello da Polenta-nál Ravennában töltötte, ahol 1321 szeptember 14-én meghalt. Ott nyugszik ma is: szülővárosának, mely oly méltatlanul bánt legnagyobb fiával, nem sikerült tetemeit visszaszerezni. Kétségkívül itt, Ravennában készült a *Divina Commedia* legnagyobb része, de bár a munka megkezdésének idejét 1317-re szokás tenni, bizonyos, hogy az utókor által (a 16. század közepe óta) „istenti”-nek nevezett mű terve már jóval előbb foglalkoztatta Dantét. Ezt mutatja a *Vita Nuova* célzása egy hatalmas látomásra, mely arra készíti a költőt, hogy majdan méltóbban énekelje meg Beatrice dicsőségét. A nagy vízióban a földöntúli lét titkai tárulnak föl szemei előtt, költők és tudósok, jók és gonoszak e legfőbb problémája az ő sokat tévedt és csalódott lelkét is megejtí. S a földi remények romjain, a tudomány és művészet üdvözítő erejéből is kiábrándulva, megvilágosodik előtte a kétségek nyitja, az élet célja és jutalma s a hozzávezető út. Hivatásunk a legfőbb igazság, a világokat fenntartó szeretet, Isten megtalálása, jutalmunk az ő látásának boldog békéje, de hozzá jutnunk csak a kegyelem erejéből lehet,

tévelygés minden léptünk, amíg Égi Sugár meg nem világítja ösvényeinket. S Beatrice, az ifjúi szerelem eszményképe, majd pedig a filozófia szimboluma a Divina Commediában a mennyei malaszt eszközévé dicsőül. És ugyanígy kél új életre a látomás ezernyi képében a mítosz, történelmi múlt s a költő saját korának minden jelentékeny alakja, a nagy gondolatok és nagy erények, a közöny és a bűnök képviselői, az emberiség eddig ismert egész története és egész tudománya. Dante sok jámbor és tudákos elődje mintájára a lélek küzdelmes vándorútjának allegóriáját akarta megírni, a legelvontabb filozófiai gondolatokra alapozta művét, hajszálfinom teológiai spekulációkkal szabta ki szigorúan szabályos vázát, az allegória meseszövedékét, a „szép hazugságot” pedig csak szükséges rossznak tekintette a tudós vallási tankölteményben. És mégis e szép hazugságokban, a fogalmakat ezerarcú meleg étellel megtestesítő hatalmas költői alakító erőben, az épikai elemek áradó bőségében s a gazdag zengésű *terzinák* minden szaván átizzó mély lirában van a munka soha el nem múló értéke. A Pokol, Purgatórium és Paradicsom száz énekének kimeríthetetlen tartalma a lélek másvilági élete, ez a másvilág azonban a földi lét örökké tartó folytatása, amelybe a költő átülteti saját lelki életét, érzelmeit, emlékeit, minden tudományát s a vallás parancsaiban fölismert egyetlen és legfőbb igazság nevében kérlelhetetlen ítéletet mond emberek és korok, tanok és intézmények fölött.

A Divina Commedia aprólékos megértése rengeteg ismeretet föltételez. Ezért már a keletkezését követő évtizedekben kommentálni kezdték, de az első magyarázókat alig érdekelte egyéb, mint az allegoria értelmi magja, a poézis fátyla mögé rejtett filozófiai, vallási és politikai gondolat, az alakok történeti eredetének fölfedése, sőt a kortársak némelyike egyenesen hibáztatta és lenézte a fogalmakat elementáris étellel eltöltő költői

alakító erő öntudatlan érvényesülését, pedig enélkül az Isteni Színháték is csak sívár tanköltemény volna, mint az elődök és utánzók munkái és nem az emberi szellem sokszázados küzdelmének egy kivételes lélekben való szublimálódása.

Az emberiség semmilyen más korszakának sem adatott meg egyetlen alkotásban monumentálisabban és maradéktalanabban kifejezni önmagát, mint a középkornak a *Divina Commediában*. S ha a nagyszerű mű befejezése nem is jelenti egyúttal a középkor végét, lényeges vonásokat a 14. század már nem rajzol a Dante által adott képbe. Annyi történik csak, hogy miután ezernyi zavaros csermely az ő fényestükrű mély vizeiben egyesült egy pillanatra, az ár újból kis erekre szakadozik, amelyek előbb-utóbb elszikkadnak vagy a frissen fakadt, új szellemi vegetációt tápláló források sodrába keverednek.

Így még sokáig termékeny marad a népies vallásos lira, kifejlődik belőle s a 15. század derekáig megőrzi vonzóerejét a misztériumdráma, jámbor énekesek szörnyű próféciákkal igyekeznek a bűn útjáról letéríteni felebarátaikat, folytatódik az erkölcsi traktátusok divatja is s erőre kap az egyházi szónoklat nyelve. Az aszkétikus irodalom a *Fioretti di San Francesco* naiv szeretetben és a lemondás békéjének gyöngéd lirájában fogant legendagyűjteményével szelid mezei virágok hervadhatatlan csokrát nyújtja át a népnek, míg *Sienai Szent Katalin* főként kora hatalmasságaihoz írja az eleven hit hevét sugárzó leveleit s misztikus elragadtatásoknak ad magávalragadó, de képekkel sokszor túlterhelt költői formát.

A szabad köztársaságok államformája még nem alakult át zsarnoki fejedelemségekké, melyeknek dicsőségét pénzért hirdetik majd cinikus udvari poéták, a politikai költészet tehát egyelőre szintén tovább él, őszinte és érceshangú, ha pártszempontjai nem is nyílnak dantei távlatokba.

De Dante magas erkölcsi felfogásában osztozik s oly-



kor szinte az ő megrázó szenvedélyességét éri el *Dino Compagni* firenzei krónikájában, melynek mesteri elevenséggel leírt eseményeit (1271—1318) nagyrészt maga is végigélte.

Egy kevésbbé zaklatott életű nemzedék nagyobb objektivitásán szűri át az elődeinél talált adatokat s higadtabban látja saját korát is Firenze másik jeles történetírója, *Giovanni Villani*, akinek 1336-ig vitt, inkább történelmi forrás-értékű, mint esztétikailag becses *Krónikáját* további három évtized történetével egészítette ki öccse, *Matteo* és ennek fia *Filippo Villani*.

Mindhárman már egy új korszak fiai, amelynek kezdete egybeesik a guelf uralom végleges megerősödésével s jellegét az eddig sem szünetelt klasszikus studiumok új eredményei nyomán a latin szellemhez és római múlt-hoz való elszánt s az eddiginél jóval gyorsabb ütemű közeledés adja meg. A latin irodalomnak egyre több remekműve kerül megint napfényre s mind világosabban bontakozik ki Róma hajdani nagysága és történeti jelentősége. A latin géniusz alkotásaiban ősi önmagára vél találni az olasz szellem, mely századokon át egy idegen, északi érzés- és gondolatvilág asszimilálásával volt elfoglalva — s a római eredet büszkeséggel tölti el. Vissza akarja tehát szerezni vérszerinti elődei egész örökét, hogy a külföld szellemi vazallusából, ami eddig volt, önállóvá legyen s csakhamar megismételje — a tudomány és művészet fegyvereivel — a római ősök világhódító útját. Nagyszerű mérkőzés indul meg a Valóság és az Eszme, a jelen és a régmúlt, a halálraítélt középkor s a feltámadó antik világ között. A középkori világnézet szilárdsága s ezzel a lelkek egyensúlya és harmóniája, mely Dantében érte el teljességét, meginog, de azért az antik rajongói, az első humanisták, nem válnak egycsapásra latinokká, mint ahogy hinni és hirdetni szeretik önmagukról. Fölfedik és járhatóvá teszik a görög-római gondolatvilág sok új területét, esztétikai



okulást merítenek a klasszikusokból, régen feledésbe ment műfajok feltámasztásával gazdagítják az irodalom megkopott formakészletét s a szellemi nyugtalanság és fiatalos ismeretéhség termékeny csíráit ültetik el a lelkekbe, de lényük legmélyén még középkori emberek. A kínos gonddal utánzott latin periodusokban kevélyen ünneplik ugyan az új tudomány fölfedezéseit s ép úgy lenézik Dante skolasztikus prózáját, mint a *Divina Commedia* volgareját, ám rögtön édes anyanyelvükön szólalnak meg maguk is, ha mondanivalójuk a való élet méhéből szakad, ha a költői megnyilatkozást legbensőbb énjük követeli, amelynek középkori vérkeringésébe még most kezd csak erősebb adagokban elegyülni az antik izgató fermentuma.

A pogány életöröm és keresztény misztika, az ész és szív vallásának tragikus ellentétei Petrarca és Boccaccio életében és alkotásaiban válnak leginkább érzékelhetőkké. A renaissance új világába átvezető kor a legsokoldalúbban általuk nyert kifejezést. Lelkületük sok rokon alapvonása mellett lényegesen különböző, egymást kiegészítő változatai ugyanannak a korszellemnek. Egyek a klasszikusokért való lelkesedésben, az óvilág irodalmi hagyatékának felkutatásában és utánzásában, mindketten mesterien bánnak a latin nyelvvel, együtt dolgoznak a görög kultúra iránti érdeklődés felkeltésén. Mint *humanisták* célban s eszközökben, hibákban és érdemekben testvérien rokonok. De nemcsak tudósok, hanem költők is, szerető, szenvedő, vidám vagy szomorú emberek, a körülöttük lüktető élet részesei, s amint ez a hús-vér ember nyilatkozik meg bennük, a rokoni vonások elhalaványodnak, két merőben különböző szellem áll előttünk, amint merőben különböző irányúak a kor lelkében kavargó főáramok.

*Francesco Petrarca* (1304—1374) Avignonban, a pápaság akkori székhelyén tölti gyermekéveit, francia egyetemen, majd Bolognában tanul, papnak készül, ma-

gányra és elmélkedésre hajló természet és Provence-ban, ahol a trubadur-költészet még nem vesztette el végkép az élettől való kapcsolatait, gyullad eszményi szerelemre Laurája iránt. Az ő számára a tudomány nemcsak értelmi örömök forrása, hanem lelkiismereti kérdés is, mert lépten-nyomon beleütközik aszkétikus vallásosságába, a szerelem nemcsak költői téma, hanem igazi emberi érzelem is, de átélését ugyancsak a vallás gátolja, kifejezését pedig a hagyományos képzetek határozzák meg. Innen van állandó békétlensége, magaemésztő töprengése, amely feltűnően szubjektívvé teszi írásait s néha egész modernül ható lélekanalizisre képesíti.

A nála kilenc évvel fiatalabb *Giovanni Boccaccio* (1313—1375) ezzel szemben nem az iskola neveltje, hanem az életé, amely már csak repedező formáit őrzi az előző nemzedék hősi szellemének. A vallásos érzés nagy tüzei ellobogtak, a hitélet külsőségei egyre terjedő közönyt takarnak, a fenkölt hazafiúi szenvedélyek helyét a polgári jó mód érdekei foglalják el, a filozófiából erudíció lesz. A kontemplatív ember típusát a gyakorlati érzék és anyagi világlátás fejlődése a cselekvés emberévé alakítja át s ennek immár erősen földi élete diadalmasan bevonul az irodalomba is. Boccaccio mint kereskedő kezdi pályáját, egész fiatalon Nápolyba kerül s az itteni udvar könnyelmű légkörében szerencsés szerelmek és vidám költői játékok között pazarolja apja pénzét. A jogtudománnyal csak később és kényszeredetten foglalkozik, de lelkesedéssel olvassa Dantét, megírja életrajzát is, azonban nagysága lényegét már nem érti meg. Petrarcat még fájó melankóliával tölti el, hogy két ellentétes világ terhet viseli lelkében, Boccaccio már túl van a krízisen, egyszerűen és magától értetődően örül az életnek s vidám, csípős füszeréül szánja művészetét.

Petrarca *Canzoniere*-jének alaphangja elegikus, mert vágy és lemondás egyszerre fogannak meg a költőben. Földi nőt szeret a maga testi valóságában, Laurát ön-

magáért s nem egy misztikus eszmény szimbolumaként. Szépségének érzékeivel örül, ha leírja haja, szeme, arca vagy alakja báját, meleg szerelmes szavai mögé nem rejt titkos értelmet. A szépség már nemcsak finom fátyol elvont fogalmak beöltöztetésére, mint eddig volt, hanem a költészet közvetlen tárgyaül lépett elő. Sok akadályon ellenállhatatlan erővel áttörve bevonult a poézisbe a természet, a realitás, a testiség, kivívja jogát a művészi kifejezésre a szív világa. Ez a legnagyobb lépés, amivel Petrarca a klasszikusok hatalmas valóság-érzekétől érintve a kor új orientációja irányában előbbre viszi az olasz lírát. De ugyanakkor az új életérzésnél még nagyobb erővel érvényesül a hagyomány, mely lemondást parancsol, mert bűnnek tartja a szerelmet s a költészet profanizálásának egyszerű, természetes érzések kimonadását. Petrarca nem elég erős belső ellentmondásai megoldására. Spiritualizálni igyekszik tehát szenvedélyét Laura iránt, szofizmákkal, retorikus fogásokkal kendőzi érzéseit és keres nekik emelkedettebb jelentést. A trubaduroktól örökölt ideáltípust sem meri egyéni vonásokkal az élethez közelebb hozni. Laura alakja csak akkor elevenedik meg ezekben a versekben, amikor igazán már meghalt, tehát a költő képzelete már szabadon, az érzékek megszólalásának veszedelme nélkül közelíthet feléje. Ezért a Laura halála után írt szonettek hangulata tisztább és mélyebb az életében készülteknél, amelyekben a reflexióba menekülő érzés kifejezési formája is erősebben érezteti eredetét: a provencai iskolát. De Petrarca nemcsak a trubadurok s az „édes új stílus” mestereinek tanítványa, hanem a latin költészeté is, ennek esztétikája szellemében fejleszti tovább és nemesíti meg az előbbieket örökségét. Ő az első olasz író, aki nem rendeli alá a nyelvi szépséget a mondanivalónak, a szó zenéjét a jelentésnek, ő a megteremtője és első tudatos élvezője a szép forma öncélúságának. Az olasz nyelvet megtisztította középkori elemeitől, elegáns szabatoságot



vitt belé, emelkedetté és választékossá tette a könnyedség kára nélkül s zeneiségének kifejlesztését elsőrendű művészi feladatnak tekintette. Az alig néhány emberöltő óta fejlődő olasz költői nyelv a *Canzoniere*-ben egyszerre készen áll előttünk s Petrarca után századokon át jóformán változatlan marad. Ha ő maga tudós becsvágyában latinnyelvű munkáit, főként *Africa* c. hőskölteményét, amelyért 1341-ben a Capitoliumon költővé koronázták, elébe is helyezte olasz verseinek s kortársai is elsősorban a humanistát ünnepelték benne, aki úttörő tevékenységével valóban a klasszikus műveltség leghatásosabb közvetítője volt, emberi és művészi szempontból legjelentékenyebb munkája mégis a *Canzoniere*.

Erkölcsei célzat, transzcendens eszmék, skolasztikus spekuláció, mindazok a szellemi tényezők, amelyek Petrarcat az átmeneti kor megkapóan érdekes képviselőjévé teszik, teljesen hiányoznak Boccaccióból. Nem tagadja ugyan az erkölcsi törvényt, nem szakít Istennel és a más világ kérdése sincs kiküszöbölve az életéből, de nem is érzi többé ilyen problémák súlyát, érdeklődése köréből kiesett minden, ami nem szorosan a földi léttel függ össze. Kedélyes nyugalom, az érzékek örömeiben lelki ismeretfurdalás nélkül való elmerülés lép tehát az örök dolgok misztikumától zaklatott lelkiiség helyébe.

Boccaccio lirájának igazi műzsái Vénusz és Amor. Madonna elveszti eddigi megközelíthetetlen szoborszerű fenségét s ha a költő továbbra is eszményének hívja, gyöngéd sóhajokat küld feléje s lemondást emleget, mindez már csak költői stilus, amiben még híven igyekszik követni Dante s főleg Petrarca példáit. De mikor a konvención nem egyszer erőt vesz ösztönös naturalizmusa, nyilvánvalóvá lesz a forma és tartalom belső ellentmondása. A kettő természetes összhangját elbeszélő műveiben is csak sokára éri el.

A novella a népköltészetben kialakult reális ábrázolásmódjával, tréfás, gúnyos hangnemével s az érdekes,



meglepő történetek önmagáért való szeretetével Boccaccio hajlamainak teljesen megfelelt ugyan, de megvetett, vulgáris műfaj volt, a klasszikusokon nevelkedett, előkelő körökben élő íróhoz méltatlan, tehát meg kellett nemesíteni, tudós díszbe öltöztetni, hogy udvarképessé legyen. Miután a lírában közel egy századon át a filozófia állta útját a természet érvényesülésének, az első elbeszélő művészt az erudicio vont a jó ideig tehetsége igazi területéről. A fiatal Boccaccio a latin retorikában látta az írás művészetének netovábbját, képzelete a görög-római mitosz alakjaival népesült be, természetes tehát, hogy frissen szerzett tudását szívesen csillogtatta meg első kísérleteiben (*Filocolo*, *Teseide*, *Filostrato*). Azonban az egész antik irodalomból természetes rezonanciát csak az idill keltett benne. Egyszerű életviszonyok, intim érzések, meghitt toscanai tájak megelevenítése s az igénytelen cselekmény kedélyes elbeszélése ezért mintáihoz méltóan sikerült néki *Ninfale Fiesolano* c. kis remekében. Apuleius és Longus gondtalan érzékisége sokkal közelebb állott hozzá, mint a dantei spiritualizmus s Dante-utánzatai (*Ameto*, *Amorosa visione*) tanulságosan éreztetik a kettejük világa közt tátongó szakadékot. Boccaccio nem is tesz több kísérletet áthidalására. Következő munkája, a *Fiametta* c. prózai regény már teljesen a mindennapi élet talajára van mesteri kézzel építve. Hősnője egy modern lélektani regény eszközeivel megrajzolt egyéniségként áll előttünk. A nő érzelmi életének ez az első elemzése az olasz irodalomban, ám anyagául Boccaccio részben saját élményeit is fölhasználta. Még több személyi elem szövi át a *Corbaccio* c. szatirát, melyben egy vidám özvegytől szenvedett szerelmi kudarcát az egész női nemet boszulja meg. Ez a munka már a *Decameron* után készült, tehát Boccaccio tehetségét teljes érettségében mutatja be, de a novellák művészi értékeit újakkal nem gyarapítja.

A *Decameron* száz elbeszélésén Boccaccio körülbelül

öt esztendeig dolgozott. Anyagukat a legkülömbözőbb forrásokból válogatta össze. Latin, francia és olasz eredetű anekdóták, keleti mesék, keresztény legendák és példabeszédek tréfás szólásmódokból kifejlesztett történetekkel váltakozva illeszkednek a keretbe, melynek gondolatát Boccaccio szintén készen találta a Hét bölcs történetében vagy más keleti mesegyűjteményben. Érdeme nem a nyersanyag kitalálása, hanem a modellálás művészete s az egész munkát átható egységes szellem, mely által a részletek megkapóan friss és tarka egyéni élete egy egész korszak képévé egyesül. A mese-elemek heterogén volta alig jelentkezik, mert amihez Boccaccio hozzányúl, elveszti idegen, vagy időszerűtlenné vált eredeti lényegét és saját kora érzés- és gondolatvilágához hasonul. Ennek fő jellemvonásai pedig az eszményekből való kiábrándultság, a józan realizmus, a földi javak s az életet megszépítő kultúra megbecsülése. A fantasztikumot tehát ironia járja át, a nagy erények példái karikaturává lesznek, az áhitat mint képmutatás, a csodákban való hit mint barbár babona jelenik meg. Barbárság az aszkézis is, mely a siralom völgyévé akarja tenni a földi életet, holott kikerülhetetlen szenvedéseire annyi vidám forrásból bugyog a természetes örömek vígasza. Az elkárhozás félelmének lidérce alól fölszabadult érzékek tehát fesztelenül keresik kielégülésüket, ami érzékfölötti, hitelét veszti, a vele foglalkozó filozófia is diszkreditálódik s a gyalogjáróvá lett értelem ön-elégülten csúfolódik a tudatlan jámborságon. Boccaccio a műveltek pártján áll, az ő szórakoztatásukra mutatja be az erkölcsi skrupulusokat nem ismerő élelmesség győzelmét az ostobaságon, de egyébként nem foglal állást, nem bírál és magyaráz, nincs javító szándéka. Egyszerűen víg és szellemes leírását adja az életnek, amelyben nem lát problémákat, csak rengeteg mulatságos alakot és a véletlen játékából adódó meglepő és kacagtató esetek színes láncolatát. Komikuma ezért sohasem mélyül hu-

morra, de felületességében annál szélesebb skálájú, s ha nem idegenkedik a nyers tréfától s olykor a trágárságtól sem, amit kora ízlése magyaráz, az ilyen részek a munka egészében nem hatnak öncélú obszcenitásokként s az előadás művészete által rendesen meg is szelidülnek. A látzólag kedélyes hanyagsággal folyó csevegést ugyanis fejlett formaérzék és nagy műgond irányítja. Boccaccio amellet, hogy kitűnő megfigyelő és jellemalkotó, akinek rengeteg feledhetetlen alak és helyzet megteremtése sikerült, az olasz elbeszélő és leíró próza első igazi, századokon át utánzott, de felül nem múlt mestere is. Nemcsak a mindennapi élet nyelvének egészséges zamatát, ötletességét, maliciáját és játékos fordulatait hódította meg az irodalom számára, hanem a latin próza művészi értékeit is. A bizonytalan szerkezetű, merev retorikai formákkal küzködő olasz mondatot ő tette klasszikusan hangszerelt, szélesen ívelő s rugalmas, de mégis zárt és kecsesen szilárd periodussá.

Az antik forma művészetének titkait nála jobban Petrarca se leste el, de szellemébe az mélyebben hatolt. Boccacciot inkább az ismeretgyűjtés érdekli és epikus hajlamának megfelelően főként az ragadja meg, ami eseményyszerű. Latin munkáiban tehát hol történeti és földrajzi adatok összehordásával könnyíti meg az utódok számára régi szerzők olvasását, hol pedig híres asszonyok életrajzai, kitűnő férfiak cselekedetei foglalkoztatják. Alaposan ismeri az antik hitregét is és *De genealogiis deorum gentilium* c. 15. könyvében az antik mitoszok egész enciklopédiájával gyarapította kora tudását.

Firenze „három csillagá”-nak számos sápadt fényű, gyorsan elhamvadt bolygója támadt a 14. században. A már érintett aszkétikus-népies irodalmon kívül alig van a kornak tőlük független tollforgatója. Dante közlegykorú hatásáról nemcsak számos kivonat, összefoglalás és verses magyarázat tanúskodik, hanem az utánzók hosszú sora is, (Cecco d'Ascoli, Jacopo Alighieri, Fazio



degli Uberti, Federigo Frezzi stb.), akik azonban művészi ihlet és célok nélkül a költői formát mind csak a tudás felszolgáló edényéül használták. Petrarca majdan századokig tartó utánzása valamivel később kezdődik. Már első epigónjainak (*Bonaccorso da Montemagno* és *Cino Rinuccini*) élete is átnyúlik a 15. századba. A Decameront viszont még a századvég előtt félezernél több rövid, népies humorú elbeszélés követte. *Ser Giovanni Fiorentino Il Pecorone* c. alatt 53 novellát gyűjtött össze, *Giovanni Sercambi* másfélszáznál többet írt, a Decamerontól legfüggetlenebb, kedélyes és termékeny *Franco Sacchetti*-nek (1335—kb. 1400) pedig 223 novellája maradt fenn. Utóbbiak nincsenek keretbe fűzve s híjján vannak minden egyetemesebb jelentésnek, amit a nyersanyag a művész alakító keze által nyer. Sacchetti alakjai is gyorsan felejtődő vázlatok, de stílusának könnyed, természetes folyása, a komikum iránti eleven érzéke s az élet apró realitásainak megragadására edzett tekintete még ma is érvényesülő értékek.

### III. A XV. SZÁZAD

Az olasznyelvű irodalmi alkotás színvonalának rohamos sülyedése a *humanae litterae* mind általánosabbá és kizárólagosabbá váló tiszteletével függ össze. Most, a 15. század elcjétől kezdve érnek be egyszerre tömegesen s egész Itália-szerte a klasszikus világgal több emberöltő tudós buzgalma árán újrászótt kapcsolatok gyümölcsei. Az antik világ emlékeinek föl kutatása a legkülömbözőbb irányokban folyik, pénzek, érmek, feliratos kövek gyűjtői ép úgy nem kímélnék áldozatokat és fáradságot, mint akik régi kézirattekercsek és kodexek után nyomoznak. Humanista mindenki, bármily vonatkozásban foglalkozik az ókorral, mégis a latin szót illeti a legfőbb tisztelet. S a legfőbb tanulság, amit belőle vonnak, nem tárgyi, hanem formai. Semmi sem idegenebb a huma-

nisták önelégült, frivol és közönyös lelkiségétől, mint Cato, Vergilius vagy Sallustius komoly és emelkedett erkölcsi világa. Filológiai erudíció és a klasszikus latin stílus minél tökéletesebb elsajátítása a kor műveltjeinek legnagyobb becsvágya, miáltal az anyanyelv irodalmi használata szükségszerűen háttérbe szorul s így a nagy tömegek nem válhatnak a humanista kultúra részeseivé. Fölöttük és tekintet nélkül rájuk, az élet valóságaitól szinte elszakadva virágzik ez a kultúra fényes fejedelmi udvarokban, testi és szellemi gyönyörök tobzódása közepette, ahová nem ér föl a tudatlan szegénység életének zaja s amit nem zavarnak politikai meggyőződések harcai vagy vallásos érzések. Az új tudomány bőkezű mecénásai, a Mediciek, Alfonso d'Aragona, Federico d'Urbino, IV. Jenő és V. Miklós pápa a humanisták színe-javát gyűjtik maguk köré. Firenze ugyan megtartja vezető szerepét, de mellette Róma és Nápoly is jelentős központokká válnak s csakhamar Ferrara, Milánó és Velence is kiveszik részüket a humanista kultúreszmények kifejlesztéséből. Míg a trecentoban minden számottevő irodalmi alkotás toscanai eredetű, az új szellem hamarosan elterjed az egész félszigeten s a helyi vonásokat közömbösítő, egyetemesebben itáliai irodalmat teremt. Firenzében Petrarca törekvéseinek első folytatói *Luigi Marsigli* és *Coluccio Salutati*, a köztársaság jegyzője, aki mint kitűnő latin stílista, a diplomácia nyelvét nemesíti meg. Itt telepszik le *Manuel Chrysoloras*, a görög nyelv első nyilvános tanítója Olaszországban, itt fordítja *Leonardo Bruni* Xenophon és más görög írók munkáit latinra és utánozza Titus Liviust firenzei történetében. A szellemes, hiú, könnyelmű és tág lelkiismeretű humanista típusának egyik első, jellegzetes képviselője, *Poggio Bracciolini*, is firenzei. A rómaiak közül különösen *Lorenzo Valla* alakja emelkedik ki. Ő szólal föl először nyíltan a skolasztika tanai ellen és próbálja elméleti igazolását adni a középkori világnézetet régóta

bomlasztó epikuri elveknek, *Elegantiarum latinae lingae libri*-jében pedig Cicero és Quintilianus alapján a klaszszikus ékesszólás szabályait fogalmazza meg. Már nem egyformán rajong minden latin szövegért, finom ízléssel rangsorolja a különböző esztétikai értékű szerzőket s a kritikai módszer megalapítója lesz a filológiában. Munkáiban tudós készséggel van kitárva a humanista kultúra két alapvonása: a középkor minden nagy eszményének tudatos tagadása, az életnek kizárólag az élvezésre való beállítotttsága s ami ennek természetes folyamánya az irodalomban: a forma abszolút uralma a tartalom fölött. Valla római kortársai *Flavio Biondo*, aki *Decades*-eiben a történeti források helyes használatára ad példát és *Enea Silvio Piccolomini*, a *De duobus amantibus* c. szerelmi történetnek s egy elegáns stílű önéletrajznak szerzője. Nápolyban a humanisták e nemzedékét egy obszcén epigrammgyűjtemény (*Hermaphroditus*) írója, *Antonio Beccadelli Panormita* képviseli, Mantuát és Ferrarát *Vittorino da Feltre* és *Guarino Guarini* a modern neveléstudomány kiindulópontjaivá teszik.

Az egyes városok között idővel szoros szellemi kapcsolatok fejlődtek ki, mert az írás immár kenyérkereső mesterséggé lett, mely kölcsönös féltékenységet szült és vetélkedésre ösztönözte a humanistákat, s így mindinkább a nagyobb kereset lehetősége döntötte el, hol és mennyi időre telepedtek meg. De a mecénás személye, kívánságai és szeszélye szabták meg hovatovább az írói munka tartalmát is. A humanista általában kész volt tehetségét és tollát áruba bocsátani, s ha érdekei úgy kívánták, máról-holnapra szerepet cserélni, mint a zsoldos vezér urat és hadsereget. A legjobban jutalmazott szolgálat e korban a condottiere-é és a humanistáé. Nélkülözhetetlen eszközei mindketten a hatalom s a hírnév féktelen szenvedélyétől fűtött kényuraknak. Túltengő önérzet, pénzéhség, állhatatlanság és cinizmus mara-



dandó alkotásoknak legtöbbször útjában állnak, de nem ritkán bámulatba ejtő termékenységet eredményeznek, mely a rendszerint készen kapott vagy az alkalom-kínálta írói feladatra nemcsak a klasszikusoktól ellesett hatalmas fráziskincset tudja mesterien alkalmazni, hanem egyéni ötletességből is táplálkozik és különösen a hízalgés, glorifikálás és megszólás skáláin kifogyhatatlan leleményű. A humanisták átlagának e jellemző tulajdonságai a kivételes tehetség fokán egyesülnek *Francesco Filelfo da Tolentino*-ban.

A humanizmus új tartalmat a plátói filozófia föltámasztásával a nagytudományú görög *Ghemistos Pleton* által alapított firenzei akadémia révén nyert. A neoplatonizmus eszméivel már *Cosimo de' Medici* is rokonszenvezett s ebben a szellemben nőtt fel *Lorenzo il Magnifico*, akinek „a művészet és tudomány ékességeivel egyaránt kápráztató” udvarában találtak otthont a kor legfinomabb szellemei: *Marsilio Ficino*, *Plotinos* és *Pláton* fordítója, *Pico della Mirandola* és *Cristoforo Landino*. Tevékenységük végső célja a keresztény tanok és a görög idealista filozófia összehangolása s ami ezzel többé-kevésbbé egyet jelentett, *Aristoteles* és *Pláton* ellentéteinek kiegyenlítése volt. Ebbe az eszmekörbe *Dante* s még inkább *Petrarca* világa is be volt illeszthető: *Landino* platonista szellemű kommentárt írt a *Divina Commediához* s a lírai költészet a *Canzoniere*-hez nyúlt vissza mintaként. E révén is, s mert *Firenzében* a fejlett, zamatos és a nép száján is formásan pergő olasz nyelvet különben sem szorította ki a latin soha a műveltek társalgásából, amikor a humanista műveltség delelőjére ér, új lendületet vesz az olasz nyelvű költészet is s művelői nagyrészt éppen a humanisták legjobbjai közül kerülnek ki. Míg a század első felében olasz nyelven csak az egyházi szónoklat (*Bernardino da Siena*) és a népies szerelmi líra hagyományos formái (*rispetto*, *strambotto*, *ballata*, *caccia*, *frottola*) virágoznak, alantas

szellemességű vagy körmönfont rögtönzések divatja járja (*Burchiello, Niccolò d'Arezzo*), a vallásos költészet profán elemekkel vegyül, a misztériumdrámák szórakoztató látványosságokká dagadnak, most a leghivatottabbak részéről megint a latinnal egyforma elbánásban részesül a hazai nyelv s újra éled az érdeklődés a kora-trecento irodalma iránt.

Az anyanyelv iránti nagy szeretetben és tudományos használatában *Leon Battista Alberti* (1404—72) jár elől. Ő a renaissance ember-ideáljának, az *uomo universale*-nak első pregnáns megtestesítője. Bár húsz éves korában már úgy írt latinul, hogy egy komédiáját antik író munkájának tartották, maradandó alkotásai — a képzőművészetekről szóló traktatusok kivételével — mind olasz nyelvűek. E filozófiai dialógusok — leghíresebb köztük *A család*-ról szóló — a saját rokonszenves és kiegyensúlyozott egyéniségében megvalósult életbölcsest get hirdetik. Amit a régiektől tanult, összhangba igyekszik hozni saját kora és népe életlátásával. A kiinduló pont nála is az, hogy élni jó, de nem pusztá hedonizmust tanít, hanem az emberi képességek szabad és harmonikus kiképzésének szükségét, mert az érzéki széppel egyenrangú értékek az értelem örömei, becsület, barátság és a családi élet tisztessége, amelyeknek összhangja biztosítja csak a lélek nyugalma, emel a lét természetes durvaságai fölé és árasztja el bensőnket olyan derűvel, melyet a sors gonosz szeszélyei sem tudnak elhomályosítani.

Művészi szempontból szerényebb jelentőségű, de tartalmilag annál érdekesebb egy másik olaszul író humanista prózai munkája, a *Vite di uomini illustri del secolo XV*, amelyben *Vespasiano da Bisticci* firenzei könyvkereskedő kiváló kortársainak életrajzait gyűjtötte össze.

Elméletben Alberti elveit vallotta *Lorenzo de' Medici* (1449—92) udvara is, a kereszténység és platonizmus viszonya volt tudós társaságának legkedvesebb vitatár-

gya, de alapjában ő is, környezete is a vallással szemben teljesen közömbös epikuri életet él. Lorenzo kiváló klasszikus képzettségű tudós, filozófus és költő, de ép olyan mohón keresi a test gyönyöreit is, rajongó és cinikus, álmodozó és hűvösen számító, nagylelkű és kegyetlen egy személyben. Lelkesedik a hellén bölcsélet finom absztrakcióiért, de nem kevésbé élvezi az utca népének csípős ötletességét, korcsmai tivornyák vaskos tréfáit, egyforma készséggel kezeli Petrarca nyelvét és a firenzei dialektust. Mindezek mellett korának legnagyobb államférfia is, talán éppen azért, mert senki nála jobban nem ismerte népe erényeit és gyöngéit, senki nála következetesebben nem igazodott az uralkodás művészetének eszközeiben és irányában a mélypontra jutott korrupció tényeihez.

Lorenzo ifjúsága idején a platonizmus divatjával együtt új erőre kap a petrarcai hagyomány. Maga is ezt követi első kísérleteiben, de egyéni hangjai, friss képzelete, kifejező képeinek eredetisége üdítően csengenek ki a toscanai szonettkórusból. Ezt a megdermedt formát hamarosan fölcseréli az önfeledt idilli-elegikus hangulatoknak jobban megfelelő ottávéval és stanzával, melyekben szabadabban mozog a szeszélyes fantázia és a költő leíró és mesélő kedve (*Selve d'Amore, Ambra*). Éles megfigyelőképessége legjobban a *Nencia da Barberino* c. parasztiidillben van helyén. Az ironikus komolyság s a leplezetlen tréfa keveréknnyelvén finom ízléssel s jóízű, szeretetteljes humorral művészi karikatúráját adja benne a nép költészetének. A gondtalan jókedv hasonló tendenciájú szüleménye a *Caccia col falcone*. Már itt is kevésbé válogatós Lorenzo a komikum eszközeiben, a legfrivolabb mégis *I Beoni o il Simposio* (A részegesek vagy A szeretetlakoma) c. „tankölteménye”, melyben a *terzina* nemes formája, a *Divina Commedia* s főleg Petrarca triumphusainak pátosza, képei és mélyértelmű allegóriái egy italos társaság dadogó bölcselkedésének és dísztelen



dőzsölésének leírására szolgálnak. Az ital és szerelem mámorának, a futó perc örömeinek dicséretét éneklik Lorenzo ballatai és farsangi dalai. Csupa ötlet és ragyogó vídamság mindegyik, teli a való élet szerencsésen megragadott tarka jeleneteivel. Firenze népe boldogan ismert bennük önmagára és minél pajzánabbak és kétértelműbbek voltak, annál lelkesebb volt a visszhangjuk. Hogy közben Lorenzo laudákat és vallásos színjátékokat is írt, aligha tudható be egyébnek költői erőpróbák ambicionálásánál. A firenzei élet örökös farsangi zajában néha talán hamvazószerdai hangulatok is meglepték, de hangulatoknál mélyebb gyökerei nincsenek istenes verseinek.

A *sacra rappresentazione*-nek rendesen már csak tárgyuk volt legendás vagy bibliai eredetű, mely sem az író, sem a közönség számára nem jelentett többet a pogány mitoszoknál s a kor szenzualista szellemében nyert dekoratív, színes, idillien-kecses feldolgozást. A vallási, politikai és erkölcsi komolyság teljes hiánya volt az oka annak, hogy az olasz misztériumból nem nőtt ki, mint más országokban, a modern dráma. A *sacra rappresentazione*-nek csak mitológiai mesével kellett fölcserélnie a keresztény történetet, hogy létrejöjjön belőle a kor géniuszát teljes őszinteséggel kifejező alkotás, Poliziano *Orfeo*-ja, melynek nem egy eleme Boccaccio-ra mutat vissza és utóbb Metastasioig követhető s inkább az olasz opera csíráit hordja magában, mint a világi drámáét, aminek előfutárjául szokták általában tekinteni. Angelo Ambrogini (1454—94), akit szülőhelye latinosított neve után Poliziano-nak hívtak, a század irodalmának legnagyobb formaművésze. Nagy filológiai tudását latin epistoláin és négy tankölteményén (*Silvae*) kívül különösen *Miscellanea* címen összegyűjtött kritikai tanulmányaiban fejtette ki, latinnyelvű lírai művei közül elegiái a legszebbek. A volgare megbecsülésére Landino tanította, olasz költővé Lorenzo példája és buzdítása

tette. Már első olasznyelvű munkája, a *Fabula di Orfeo* remekmű a maga nemében. Egy mantovai udvari ünnep alkalmából napokon belül, szinte improvizálva készült ez a *rappresentazione*, melyben a misztérium-játékok formája Orpheus és Eurydice mitoszára van alkalmazva. De a cselekménynek alig van benne jelentősége, alakjai is színes árnyak csupán, drámai érzelmeknek, az élettel való reális vonatkozásoknak semmi nyoma. A nyelvi muzsika szárnyain lebegő poétikus káprázat az egész, pásztorsíp szerelmes melódiái, driádok kara, bacchansok ditirambusai elomló lágy hangulatokat, a tánc édes mámorát vagy az életöröm ujjongásait varázsolják a színpadra s a nézők lelkébe. Álomvilág, az érzékek illatos fürdője, melyben semmi sem valóság, csak a mi a bűvöletet földézi: a nyelv buja szépsége s a tökéletes forma megvesztegető ereje.

Kedvelt udvari multság volt a pompa s a szép látzatok e fantasztikus világában a lovagi tornajáték, melyben egy letűnt kor hősi szellemét, a lovagság romantikáját parodizálta látványos, művészi rendezésben a renaissance. Egy ilyen lovagi mérkőzésből győztesként kikerült Giuliano Medici ünneplésére írta Poliziano élete főművét a *Stanze per la Giostra*-t. De igazi tárgya nem a harcijáték leírása, nem is Giuliano és a szép Simonetta Cattaneo szerelmének története; a költemény lényege szerint lírai képek sorozata, melyeknek mindegyike önmagában zárt egész. A naturalista szemlélet frissége a költő eszményítő erejével csodálatos módon egyesül e képekben. Finom acélmetszetekre emlékeztető tiszta vonalakban megszépülve és harmatos üdeséggel mosolyog bennük a természet. Poliziano számára nincsenek titkai, nem keresi jelenségeinek rejtelmes összefüggését, nem merül el benne, csak a felületét látja, csak az érzékeivel örül neki. A minden eszmei vonatkozásból kibontott, önmagáért való szép imádatából születtek e stanzák s páratlan tökéletességgel valósítják meg a kor irodalmi

eszményét: idilli gyönyört árasztó nyelvi és formai remek.

Luigi Pulci (1432—84), Lorenzo udvarának legvidámabb poétája, a finom és előkelő Polizianonak éppen az ellentéte. *Morgante* c. komikus eposzában a novellisták és utcai énekmondók irodalmi hagyományát követi. A borsós tréfa, pórias fantasztikum és vaskos szatira mestere. Nem műveltség és jobbízlés híján, hanem természetes hajlamának tudatosan engedve áll a bárdolatlan népköltő szerepében úri hallgatósága elé, mely a raffinált kultúra élvezeteit szívesen váltogatta a triviális komikum pihenőivel. A huszonnyolc énekből álló „hősköltemény” anyagát Pulci Nagy Károly mondakörének Olaszországban régóta elterjedt népies feldolgozásaiból vette, még pedig azon nyersen, ahogy Roland, Rinaldo és a többi paladin alakjai és vitézi tettei a primitív lantosok torzító, alantas képzeletében éltek. A szerző munkájához a leplezett ironia viszonyában áll s ez maga is állandó forrása a komikumnak, de Pulci közvetlenül is annyi burleszk ötlettel és nyelvi furfanggal hinti teleanyagul-kedélyesen ömlő ottárait, hogy legtöbbjük még ma sem téveszti el kacagtató hatását. A költemény egyik legérdekesebb eredeti invenciója Astarotte sátán alakja, aki a középkor félelmetes gonosz szelleméből az ember barátságos oktatójává szelídült. Nem ellensége Istennek, sőt tisztelettel beszél róla, de kissé szkeptikus és szabadgondolkodó. Leszólja a skolasztikát, asztrológia és filozófia egyformán haszontalan tévelygések a szemében, mert az igazsághoz csak a tapasztaláson át vezet az út... Leon Battista Alberti és Leonardo da Vinci útja ez, amelyen megindul az emberi gondolkodást gyökeresen fölforgató harc a középkor tekintély-elve ellen, melyen természeti törvények fölismeréséhez jutott el az ember, a művészetek számára új lehetőségeket nyitott az anatómia segítségével s amelyen mesebeli világok fölfe-



dezésére bontják ki vitorláikat hamarosan vakmerő spanyol és olasz hajósok.

Astarotte szelleme ellen, mely nemcsak Lorenzo udvarában volt otthonos, hanem végig az egész félszigeten s Urbinóban, Ferrarában, Milánóban és Nápolyban is a firenzeiekhez hasonló tüzeket gyújtott, hiába harsant föl *Gerolamo Savonarola* (1452—98) tiltakozása a vallás, az erkölcs, az Isten nevében. A műveltek nem hallgattak rá, a könnyen fanatizálható nép pedig, mely egyideig a felajzott szenvedély deliriumában táncolta körül a művészet s az irodalom „ördögi” alkotásaiból rakott máglyákat, hamarosan nem kevésbé őszinte megkönnyebbuléssel kísérte a legtisztább szándékoktól izzó lelkű dominikánust a bitó alá, ahová korszerűtlen s végül az egyházzal is szembekerült vallási és politikai reformtervei juttatták.

Firenze mellett Nápoly volt a humanista kultúra második legfontosabb fellegvára. Az itteni akadémiát ugyan még Panormita alapította, de nevét *Giovanni Pontano* (1426—1503), a sokoldalú tudós és termékeny, elegáns latin poétától vette. Költeményeinek érzéki színekben ragyogó pásztori világa Lorenzo és Polizianoéval rokon. (*Lepidina, Hendecasyllabi seu Baiae*).

Új motívum a kor lirájában Pontano bensőséges csatládi érzése. *De amore coniugali* és *Naeniae* (Bölcsődalok) c. költeményeinek latinságában érezni tán leginkább, hogy míg a humanisták legtöbbje számára külsőséges művészettel kezelt holtanyag maradt a latin nyelv, egyesekben az antik és az újkor szellemisége oly mértékben egyesült, hogy új, önállóan funkcionáló életet voltak képesek beléje varázsolni.

Pontano tanítványa *Jacopo Sannazzaro* (1458—1530) is latinul írta legszebb verseit, elegiákat, epigrammákat és öt halász-eklogát. Meleg lírai kedély s a nápolyi természet szépségeinek lelkes élvezője. De olasz nyelvű munkáiban Petrarca nyelvi tisztaságát csak

ritkán éri el s a formának sokszor áldozatul esik a tartalom. Egyetlen olasz munkája, mely Nápolyon túl is népszerű lett, *Arcadia* c. modoros, keresett és mégis színtelen prózában írt pásztorregénye.

A nápolyi akadémia petrarkizáló lírikusai közül csak történeti szempontból érdemel említést *Benedetto Gareth*, költői nevén *Cariteo* (a gráciák barátja) és *Serafino Ciminelli*. Kényeskedő, mesterkéltnél, hasonlatokat és ellentéteket erőszakosan zsúfoló, lélektelenül cicomás stílusuk a klasszikus irodalmi ízlés tizenhetedik századi dekadenciájának előrevetett árnyéka.

A seicento korai előfutárjainak ez a dagályos lírája azonban nem maradt Nápoly kiváltsága, hanem eljutott mindenhová, ahol az olasz irodalmi nyelv a dialektusból és a latin hatás alól még nem szabadult föl annyira és nem érte el a fejlettség olyan fokát, mint Toscanában. Így például a Sforzak milánói udvarában *Gasparre Visconti* igyekszik túltenni Petrarcán finomkodó nyelvi virtuozításban, *Antonio Tebaldeo*-t pedig Mantova és Ferrara ünnepli hazug és erőltetett pompájú stílusáért.

Az Este-k ferrarai udvarának első nagy költője *Matteo Maria Boiardo* (1434—94). Romantikus époszában, az *Orlando innamorato* (*Szerelmes Roland*)-ban a Karoling és az Artus-mondakör tarka anyagának összeszövésével Pulcitól egészen függetlenül elsőként adott olasz nyelven igazán művészi formát a lovagvilág romantikájának. A költemény alapmotívuma két szerelmes pár (*Orlando-Angelica*, *Bradamante-Ruggiero*) viszontagságai és Nagy Károly harcai a pogányok ellen, amelyek köré az elbeszélés főfolyamából szeszélyesen szerteágazó epizódok tömege bogyózik. Nagy Károly harcias hősei a breton mondák s még inkább a renaissance udvari szellemében teljesen elvesztik eredeti zordonságukat. Boiardo a paródia szándéka nélkül saját kora világfiás felületességét leheli beléjük, hőstetteik leírásába önkénytelen ironia keveredik. — A lovagi romantika új anyaga a

mitosznál semmivel sem áll közelebb a kor lelkéhez, ugyanazt a célt szolgálja, mint a klasszikus hitrege: a képzelet légvárai épülnek belőle, egy új Arkádia születik meg, amelyben vizek s erdők pogány meselényei és szerelmes pásztorok helyett a kerekasztal lovagjainak fantasztikus kalandjai gyönyörködtetik az írók és szkeptikus, gondtalan, nagyúri közönségét. Boiardo rendkívül termékeny változatos és meglepő események kigondolásában, de ritkán sikerül a fantasztikumnak szárnyat adnia, nem tud a valóságtól úgy elszakadni, hogy a képtelenség lépten-nyomon belé ne botoljon és ki ne hívja az értelem ellenőrzését.

#### IV. A XVI. SZÁZAD

A 16. század irodalma töretlen vonalban folytatja a quattrocento tendenciáit, mint ahogy az élet világnézeti alapjai és formái is ugyanazok maradnak. A művészi szép az emberi tevékenység legfőbb értékmérője, a célszerűség elve is alá van rendelve a jóízlés követelményeinek. Lakás, ruha, könyv, fegyver, használati eszközök épp úgy nem nélkülözik az esztetikumot, mint a beszéd s a társadalmi érintkezés formái. Ez a század fejleszti ki az udvari ember ideálját, a jólneveltség, illem, udvariasság szabályaira Olaszország tanítja meg egész Európát. A fejedelmekkel egyre több vagyonos polgár vetekszik a tudomány, irodalom és képzőművészet ápolásában. A pompaszeretet és gazdagság rohamosan megváltoztatja az olasz városok képét, az architektúrának Brunelleschi és Bramante által megnyitott új útjain Raffael, Peruzzi, Sangallo, Sansovino és Michelangelo alkotásaiban most jut el legmagasabb csúcsára az építőművészet. S ugyanúgy beteljesítője a cinquecento az előző század hatalmas föllendülésének a festészet és szobrászat terén is. A nagy mesterek nevét még nagyobb tanítványoké homályosítja el, s közöttük talán Raffael ecsetje fejezi ki a legmaradéktalanabban a kor esztétikai eszmé-

Várady, Olasz irodalom (34)



nyét, míg Michelangelo, a magábanálló hegyóriás, legnagyobb alkotásaiban már egy új világ hírnöke.

A vallási közöny is tovább tart. A hitélet látványos külsőségeiben merül ki, transcendens eszmék senkit sem érdekelnek, az erkölcsi törvény nem korlátozza a gyönyör-, a hatalom- és dicsőségvágy túlságait, az erény fogalma elveszti eredeti tartalmát s morális kategóriáktól független testi és értelmi kiválóságok (*virtù*) megjelölésére szolgál, a jó fölött megsemmisítő győzelmet arat a szép. A forma szépsége, melyet a tartalom épp úgy tehet szentté, mint bűnössé. Raffael számára egyformán *festői* feladat csak az Athéni iskola és a Parnaszusz vagy az Oltáriszentség dicsőségének ábrázolása.

A humanista irodalomban, mely a könyvnyomtatás fölvirágzásával párhuzamosan ugyancsak a 16. század első felében éri el legnagyobb expansióját, mindjobban elsorvad a tudományos és kritikai szellem s helyét egy tisztára formalisztikus irányzatnak adja át, mely az írásművészet legfőbb célját Cicero bálványozott eloquentiájának kizárólagos utánzásában látja. A ciceronianizmus feje a velencei származású Pietro Bembo biboros (1470—1547), központja pedig Lorenzo de' Medici fiának, X. Leo pápának fényűző udvara volt. Az egész országból ide sereglik most minden valamire való latin stilista s sokszor magas polcra jutnak, vagyonra és hírnévre tesznek szert a toll legüresebb lelkű kalandorai is, ha jelentéktelen gondolataikat klasszikus frázisokból ügyesen összeszőtt ciceroi tógába tudják öltöztetni.

A nyelv és stílus szabályai iránt való nagy érdeklődés természetesen a *volgare*-ra is kiterjedt. Megindul a nyelvi tények és törvények tudatosításának folyamata és előtérbe lép az irodalmi nyelv egységesítésének problémája. Két felfogás állott egymással szemben: az egyik kizárólag Petrarca és Boccaccio munkáiból kívánta levonni a követendő normákat, a másik az élő nyelv és a dialektusok jogának elismerését is követelte. A puristák

elveinek Pietro Bembo volt leghatásosabb szónólója s a nagy harc, melybe Machiavelli és Castiglione is beleszólt, végül is az ő *Prose della volgar lingua* című dialógusai-ban kifejtett ciceronianus álláspontjának győzelmével végződött.

Ezen a táji sajátságokat gondosan kerülő „klasszikus” toscanai nyelven írta Ariosto Örjögő Lórántját, nem annyira az északi lovagság, mint inkább a saját kora hőskölteményét, amelyből épp olyan színesen és illatosan száll felénk az élvező, individualista cinquecento lelke, mint amilyen megrázó erővel tárulnak föl a Divina Commediában Dante századának mélységei.

Lodovico Ariosto (1474—1533) tíz éves korától kezdve Ferrarában nőtt fel, ahol a humanista műveltséget a veronai Guarino tevékenysége virágoztatta fel, az olasz költészet pedig Boiardoval dicsekedhetett. A hercegi palotában Ariosto ifjúsága idején már évtizedes hagyománya volt a fényes színpadi játékoknak s mint Rómában és Firenzében, itt is gyakran kerültek színre Terentius és Plautus darabjai. Az első kísérletet a klasszikus stílus vígjátékkal olasz nyelven Ariosto tette 1508-ban, de sem *Cassaria*-jában, sem másik négy darabjában alig adott egyebet a római komédia másolatánál. Pedig Ariostonak van érzéke a komikum iránt, kedélyes ironizáláshoz is ért, sőt humor is telik tőle, ha nem feszélyezi a drámai forma. Vígjátékainak legsikerültebb részei ezért az epikus jellegűek.

A horatiusi szatira formájában érvényesül legjobban alanyisága is. Hét szatirájával, amelyek inkább bizalmas, csevegő hangú költői levelek, Ariosto honosította meg ezt a műfajt az olasz irodalomban. A szatira sava teljesen hiányzik belőle, emberekről és viszonyokról mondott ítéleteiben rendesen mérsékelt és megbocsátó, ritkán háborodik fel, de nem is közönyös, mert világnézete egészséges erkölcsiségben gyökerezik.

Azonban az élet realitásaival szemben alapjában

mégis idegenül és gyámoltalanul áll. Jelentéktelen versfaragók úri módba verekszik föl magukat körülötte, míg ő szinte szolgasorban tengődve dolgozik — egy évtizednél tovább — a kor legnagyobb irodalmi alkotásán. Igazi életét ebben a munkában éli, biztonsággal csak ebben a határtalan meseországban jár s lelkében a legszentebb oltár a művészeté.

Az *Orlando furioso*-nak nincs más célja, mint a képzelet játékainak tökéletes művészi formában való megjelenítése. Az eszmék világával való minden komoly kapcsolat hijján nem tesz hitet írója vallási, erkölcsi, politikai elveiről, nem hirdet eszményeket, nem akar meggyőzni, hacsak nem saját szépségéről, nem akar tanítani, fölemelni, hacsak e hatások eszközei nem szolgálnak egyúttal pihenőül vagy átmenetül az elbeszélés fordulóinál. De még csak főcselekménye és főhőse sincs a költeménynek. Nagy Károly hadivállalata vagy Orlando szerelme semmivel sem fontosabb az elbeszélés bármely más részleténél. A hősi tettek, párbajok, harci jelenetek és csodák nem az aristotelesi poetika értelmében alárendelt epizódjai a vezérmesének, hanem egyenrangúak, egyformán lényegesek mind, mert az eposz igazi tárgya a lovagvilág maga s egysége nem szerkezeti, hanem a szellem egysége, melynek lényege éppen a változatosság, az állhatatlanság, a fantázia szabad érvénysülése, mely a hírnév és a szerelem „bolygó” lovagjait mindig új „kalandokra” csábítja.

Ezeket a kalandokat Ariosto nagyrészt készen kapta s nem igyekszik tovább fejleszteni a monda kusza szövedékét. De a sokfelől gyűjtött anyagot teljesen a magáévá teszi s új élettel tölti el. Páratlan művészi ereje abban van, hogy valósággá, léletté varázsolja a mesét, magától értetődővé teszi a valószínűtlent, sőt a képtelenséget is. A képzelet és realitás határai, amelyek Boiardonál még élesen elválnak, itt teljesen egybefolynak. Álomvilágban vagyunk, ahol csupa rendkívüli történik és semmi sem



lehetetlen, de ahol az absurdum is kézzelfogható. Az egész költeményben nincs egyetlen homályos hely, egyetlen elmosódó alak. A bűvölet tökéletes, mert mindent egyszerűnek és természetesnek találunk és a bűvész maga láthatatlan marad. Ariosto a legritkább esetben lép ki objektivitásából. A legfinomabb részletekig élesen megfigyelt képeket, helyzeteket, jeleneteket úgy vetíti elénk, hogy szinte nem is érezzük a költő közvetítését. Tökéletes objektivitásából folyik színeinek és hangulatainak rendkívüli gazdagsága. Ép úgy fel tudja idézni a tragikum árnyait, mint az idill békéjét, a heroikus fenség nem idegenebb tőle, mint a komikum megannyi árnyalata. S bár lényegileg rokon helyzetek és események a mondaanyag természeténél fogva gyakran fordulnak elő, Ariosto sohasem ismétli önmagát. Csatajeleneteinek bámulatos változatossága közhely az iskolai poétikákban s alakjai egytől-egyig szabatos vonásokkal megrajzolt, senki mással össze nem téveszthető egyéniségek. Az élet és a természet jelenségeit individuális, egyszeri voltukban látja s ezt a pillanatnyi, soha vissza nem térő arculatukat úgy örökíti meg, hogy nem tapad hozzá semmi a saját egyéniségéből. Nem önmagát fejezi ki a dolgokon keresztül, mint a világot újra teremtő michel-angeloi génuszok, hanem mintegy a dolgokat magukat szólaltatja meg. Nem válik eggyé a tárgyával, hanem fölötte áll s legföljebb arra van gondja, hogy a nagy változatosság mégis lágy harmóniában maradjon, mert kellemes gyönyör s nem izgalmak keltésére van hivatva az egész munka. Látásmódjának tárgyilagosságával függ össze Ariosto stílusának egyszerűsége. Semmi pompa, túlzás, henye sallang, modorosság nem zavarja lüktető spontaneitását. Nincsenek szembeszökő, ismétlődő egyéni jegyei, tehát utánozhatatlan. Amilyen elegánsan könnyed és meggyőző a stílusa, olyan szeplőtelen a nyelv és természetes a verselés. Hogy mennyi kitartó munka és szenvedélyes szépségimádat eredménye ez a formai

tökéletesség, a költemény három első kiadásának különbségei mutatják. Végleges szövege 1532-ben, egy évvel a költő halála előtt jelent meg. Óriási hatásáról a 16. század végéig megjelent százhetven kiadás s az illusztrációk és kommentárok tömege ad fogalmat.

Itália tapsolt a képzelet szemfényvesztő játékának, önfeledten élvezte szelleme fensőbbségét Európa többi népei fölött, de tehetetlen volt, mikor a megvetett „barbárok” előzönlöttek földjét, mert az olasz népből kiesezett minden erkölcsi komolyság, ami izmait és akaratát acélosra szilárdíthatta volna. Az első ember, aki ennek az elfinomult kultúrának narkózisából eszméletre ébredt Niccolò Machiavelli (1469—1527). Ifjúságáról alig tudunk valamit. Huszonkilenc éves korában, négy évvel a Mediciek bukása után a köztársaság cancelliere-jé lett s nemcsak mint a hadi és külügyi iroda titkára, hanem több fontos követi megbízásban is értékes szolgáltatokat tett hazájának. A tapasztalatairól beszámoló hivatalos jelentésekben elszórva már korán fellelhetők azok az alapgondolatok, amelyekből később államelméletét felépítette. 1512-ben, amikor a szent liga véget vetett a francia befolyásnak és a Mediciek megint hatalomra jutottak Firenzében, Machiavelli elvesztette hivatalát és kis vidéki birtokára volt kénytelen visszavonulni. Az aktív politikusból így lett az államtudomány megalapítója. Nem is nyílt többé módja kiváló gyakorlati képességeit érvényesíteni. 1519-től kezdve a Mediciek ugyan igénybe vették kisebb szolgálatait, de mikor 1527-ben Firenze újból elűzte őket, a köztársaságiak bizalmatlanul fordultak el a lelkes hazafitól, akit keserű csalódása hamarosan sírba is vitt.

Machiavelli legismertebb munkája *A fejedelem*, de az a néhány tétel, amit e könyv tanításából machiavellismusnak neveztek el, nem összefoglalása, hanem csak egy része gondolatrendszerének, mely széles alapvetésében és logikai összefüggéseiben tekintve jóval több mint a

zsarnokság ördögi művészetének kódexe. Megítélésénél természetesen saját korából kell kiindulni. Machiavelli nem az egyedüli, aki fájdalommal döbbsent rá az olasz élet dekadenciájának tudatára. Savonarola a középkori eszmények föltámasztásával akart véget vetni a renaissance farsangi mámorának, Machiavelli a tényekkel számol és egyformán küzd mindkettő ellen. Úgy látja, hogy a középkor vallási gondolata teljesen elvesztette életadó erejét. Elmélet és gyakorlat közt végzetes diszharmónia van. A teokratikus állameszmében senki sem hisz, társadalmi függvénye, a lovagság, a fantázia játékszerévé lett. A kontemplációt a képzelet túltengése váltotta föl, a teológia helyett a művészet lett az élet tengelye. A középkor meghalt, mert nem itt a földön találta meg az élet igazi célját, a renaissance zsákutcába jutott, mert az emberi tevékenység kizárólagos területévé a kultúrát és művészetet tette. Machiavelli egy új embertípus kialakulásának szükségét hirdeti. A gyakorlati életben gyökerező aktív emberét, aki a régi Róma polgárához lesz hasonló s mint az, a haza nagyságának, dicsőségének, szabadságának áldozatos szolgálatában fogja látni földi hivatását. A középkor nem ismerte a haza fogalmát, a renaissanceban is legfőbb partikuláris városi érdeközösséget jelentett ez a szó, a hazaszeretet nem emelkedett túl a lokálpatriotizmus fogalmán. Machiavelli kiterjeszti az egész olasz népre s egy egységes, független, nagy Olaszországról álmodik.

Kiindulópontja a tapasztalat, vezetője a kiméletlen következetességű logika. Spekulációiból ki van rekesztve minden elvont eszme, a priori igazság, a véletlen vagy a gondviselés szerepe. A történelem tényeiben földi okok és okozatok láncolatát, az emberi értelem, szenvedélyek és érdekek működésének eredőit látja. A történelmi erők az emberből indulnak ki, az emberi természetben van törvényszerűségük, tehát az ember által kormányozhatók is. A jó államférfi az, aki tisztában van s helyesen



számol velük és saját céljai szolgálatába tudja állítani őket. E célok alatt Machiavelli sohasem egyéni érdekeket ért, hanem mindig az állam javát, ha ez néha azt követeli is, hogy egyetlen ember zsarnoki módon kezelje a hatalmat. Föltétlenül ez a legcélszerűbb államforma, mondja Titus Livius első tíz könyvéről írt értekezéseiben (*Discorsi*), mikor egy új állam alapításáról és megszervezéséről van szó. Fönntartását már a szabad kormányzat szolgálja jobban s az eszményi kormányforma a köztársaság. Az állam jóléte és biztonsága minden egyéb érdek fölött áll. Az egyén elmerül a közösségben, a vallás csak mint az uralkodás hasznos eszköze jön számításba, az erkölcsi törvények érvénye a magánéletre korlátozódik. A kormányzás művészete, mely nem ismer politikán kívüli szempontokat s a nemzeti alapon megszervezett haderő az állam legbiztosabb támaszai.

Ugyanezen elveknek a végső gyakorlati konzekvenciáig való rendszeres kifejtése A fejedelem-ről szóló könyv (*Il Principe*). A fejedelem legfőbb gondja a jó hadsereg legyen. Keltse mindig az erény megbecsülésének látszatát, de ne feledje, hogy az állam érdeke nem lehet az erkölcsi törvényeknek alávetve. Inkább legyen fukar, mint bőkezű. Olykor a kegyesség is célravezető lehet, de fontosabb, hogy alattvalói rettegjenek tőle, mint hogy szeressék. Tudjon okosan kegyetlen lenni, értsen a kép-mutatáshoz, szószegéshez, áruláshoz is, ha a szükség így kívánja s főleg arra ügyeljen, hogy gyűlöletet ne keltsen balsikerű vállalkozásokkal. Érdemeit mindig a sikerek alapján ítéli meg a világ, s a jó eredmény elfeledteti a legrútabb eszközöket is.

Ma megdöbbenünk a célszerűségi elv ilyen fönntartás nélküli érvényesítésén, nem osztjuk a hideg értelem és a nagy egyéniség világmozgató erejébe vetett ekkora hitet s morális érzékünk tiltakozik Machiavelli tanácsai ellen. De saját korában nem akadtak fönn szókimondá-

sán. Minden fejedelem többé-kevésbé hasonló eszközökkel élt, csak tétovábbban, következetlenebbül s legtöbbször alacsony célokból. Machiavelli egy ide s tova általános politikai gyakorlatot foglalt tudományos rendszerbe. Nem erkölcstelenebb századánál, csak tudatosabb s rendületlen logikájú. És nem kis zsarnokok nevelője akart lenni, hanem Olaszország fölszabadításának és egyesítésének gondolata vezette tollát. Ez a nagy feladat egy életerős, tettekre kész, szívós és világos értelmű nemzedéket követelt, mely a valóság talaján áll. Ugyanekkor pedig az olasz lélek java erőit éppen ellenkező irányban fejtette ki. Machiavelli az egyik végletet tagadva a másikba tévedt s mert erőt, határozottságot, kíméletlenül számító észet látott Cesare Borgiában, e véres szörnyeteg eszménnyé szépült a képzeletében. Túlzásainak legfőbb forrása, hogy elragadtatja magát saját elméletétől, s a politika művészete akarata ellenére eszkből öncéllá lesz a kezén.

A Discorsi-val és a Principe-vel a modern államtudományt alapította meg Machiavelli, hadvezetésről (*Dell'arte della guerra*) írt párbeszédeit az újkor első tudományos hadászati munkájának tekintik, firenzei története (*Istorie Fiorentine*) pedig az első modern értelemben vett oknyomozó vizsgálata a múlt eseményeinek. A krónikás megelégedett az események időrendi elbeszélésével, Machiavelli belső összefüggésüket, a történelemben működő erők mibenlétét s kölcsönhatásuk törvényeit fürkészi.

Ez az új látásmód új stílust is teremt, melynek a gondolat ereje ad fényt és rugalmasságot. Machiavelli munkáiban nem a formai szépet hajszoló stilista, hanem a mondanivalója fontosságától áthatott gondolkozó ember áll előtérben. Szabatos, tömör előadása minden külsőséges esztétikai elemet nélkülöz, exakt, tárgyilagos, nem a szívhez vagy a képzelethez szól, hanem az értelemhez.

Machiavellinek köszöni végül az olasz irodalom az újkor első jellemvígjátékát. *Mandragola*-ja a korabeli firenzei élet keresztmetszete. Külsőleg a cselvígjátéktól semmiben sem különbözik, de változatos, kacagtató jelenetei nem önkényes kombinációk, hanem lélektani szükségszerűséggel folynak az alakok jelleméből. A tudós, aki új irányt adott a történelmi szemléletnek, nem tagadja meg magát a vígjátékíróban sem.

Machiavelli tanaiból indul ki a kor legtermékenyebb történetírója, *Francesco Guicciardini* (1483—1540). Mesterénél is élesebb szemű az emberek és események megfigyelésében, még pozitívabb és gyakorlatibb, de éppen ezért szkeptikusabb is. Nem hiszi, hogy a tapasztalatból általános érvényű következtetések vonhatók le s teljesen érzéketlen Machiavelli nagy ideálja iránt. A haza szabadsága, jóléte, biztonsága kívánatos, de csak amennyiben az egyén érdekeinek veszélyeztetése nélkül érhető el. Hazafiság, áldozatkészség, önzetlenség — agyrémek. A józan értelem embere nem fut illúziók után s nem téveszti soha szem elől egyéni javát, *l'utile particolare*. A bölcs cselekvésnek egyetlen megbízható vezetője az önzés. Erőtéljes és plasztikus prózában írt aforizma-gyűjteményét, *Ricordi politici e civili*, mely ezekkel a gondolatokkal megrendítő világosságot vet a korabeli olasz élet végzetes korrupciójára, gyermekeinek szánta útmutatóul az életben való boldogulásra.

Mint történetíró már huszonhat éves korában írt *Storia fiorentina*-jában figyelemreméltó jelét adta kiváló képességeinek. Forrásait körültekintő kritikával használja, fáradhatatlan az események rejtett rugóinak kibogozásában, pompás jellemképeket rajzol s meglepően higgadt és tárgyilagos ítéletű.

Főműve, a *Storia d'Italia*, még nagyobb mértékben egyesíti ezeket az értékeket. De itt nyilvánulnak meg legvilágosabban tehetsége határai is. Guicciardini az első olasz történész, aki kilép a várostörténet szűk kere-



teiből: húsz könyvből álló hatalmas munkájában az egész félszigetnek 1492-től 1534-ig lezajlott eseményeit tárgyalja. Sorsdöntő időszak ez Olaszország életében, de Guicciardini nem képes éreztetni jelentőségét. Atomjaira bontja az eseményeket, szinte mikroszkopikus pontossággal deríti fel a részleteket, de nincs érzéke a nagy összefüggések iránt. Machiavelli az egyén erőin, érdekein és szenvedélyein kívül társadalmi osztályokat, nemzetet, emberiséget is lát, Guicciardini számára nincs nagyobb egység az individuumnál s nincs más történelmi erő, mint az anyagi érdek. Machiavelli elvei, az ő eszményi alapgondolata nélkül, logikai szükségszerűséggel egy teljesen terméketlen, relativista-materialista felfogáshoz vezettek.

A Guicciardini tanításában szentté avatott önzés legcinikusabb megtestesítőjét *Pietro Aretino*-ban (1492—1556) találta. Aretino a társadalom legalsó rétegéből vetődött fel, apátlanul anyátlanul nevelkedett, fogadtékos műveltségét felnőtt korában szedte össze. Volt könyvkötő-inas, lakáj, kapucinus barát. X. Leo pápa vidám udvarának közelében ritka szellemessége és elköpesztő arcátlansága hamarosan befolyásos pártfogókat szerzett neki. Harminc éves korában bámulóinak száma nem kevesebb, mint ellenségeié. Mikor az utóbbiak elől később menekülni kényszerült Rómából, Velencét választotta irodalmi zsaroló hadjáratainak bázisául s ezeknek búsas zsákmányából mint féltett és gyűlölt író, az emberi gyöngeségek vakmerő vámszedője és a művészet lelkes barátja holta napjáig fejedelmi gazdagságban dúskálkodott.

Aretino alakja és pályája az olasz renaissance művelődéstörténetének legbeszédesebb emberi dokumentuma. Cselekedeteinek egyetlen iránytűje az *utile particolare* s az eszközökben nem csak hogy nem válogatós, hanem egyforma ügyességgel bánik mindegyikkel. A legbiztosabban mégis az emberi hiszékenység, hiúság és

gyávaság területein portyázik és a tömjénnél is hatásosabb fegyvere a mérgezett szó. Epébe mártott tollától egész Olaszország rettegett, könnyebb volt az orgyilkos törét kikerülni, mint Aretino nyomtatásban terjesztett rágalmai ellen védekezni. A humanisták csak az írást tették jövedelmező mesterséggé, a félelmetes Aretino a hallgatásból is aranyat tudott csinálni. Irigyelt példáját sokan próbálták követni. Sikereinek első föltétele, az erkölcsi romlottság, nem is hiányzott volna belőlük, de senki sem közelítette meg szellemességét, szorgalmát, a született ragadozó örök éberségét és éppen nem közönséges művészi erejét.

Ha tömérdek írásából ma már alig is él valami, irodalomtörténeti jelentősége mégis meghaladja a kortársak átlagáét. Minden kifizetődő tárgyról és minden formában rendkívüli könnyedséggel tudott mutatókat produkálni. Megírta sienai Szent Katalin és Krisztus életét, petrarkizáló szonettekben a plátói szerelemmel kacérkodott, írt tankölteményeket, regényeket, vígjátékokat, sőt egy tragédiát is s dialógusaiban a „gáláns irodalom” néven elterjedt műfaj legrágárabb mintáival kacagtatta meg közönségét. Mindezek közül komoly művészi igényvel talán egyedül az *Orazia* című tragédia készült, egy évtizeddel halála előtt, amikor már elég gazdag volt ahhoz, hogy a dicsőségben csengő aranyak kísérő zenéje nélkül is örömét lelje. Komédiáival nincs más célja, mint a mulattatás. Szípközvetítő jókedve szétvet minden tiszteletbenálló színpadi formát, a gyorsütemű cselekmény egy pillanatra nem engedi ellankadni a néző figyelmét, az utca drasztikus nyelvén pattogó dialógusban az élc, malicia, gúny és obszcén tréfa rakétái röpködnek. De a helyzetek, alakok pillanatnyi konstellációja érdekli csak: a részleteket nem tudja magasabb egységbe foglalni, művészi felépítés tekintetében egyik komédiája sem hasonlítható Machiavelli *Mandragolájához*. Életteli jellemek azonban szép számban sikerültek neki is, egyik-

másik közülük közmondásossá lett s van, amelyik Rabelaist és Shakespearet is megihlette. Leveleinek hat kötetében különösen az irodalomról és művészetről írt számos finom kritikai megjegyzése érdemel figyelmet. Született ellensége minden elméletnek. Tudós elfogultságoktól s a hagyománytól független és legtöbbször találó ítéleteiben tisztán ösztönös művészi érzéke vezeti. Az igazi művész egyetlen mesteréül a természetet ismeri el. A nyelvi és formai pedanteriát, mely a kor íróinak nagy részéből minden egyéni ízt és közvetlenséget kiszikkasztott, kíméletlenül üldözi s saját munkáiban a klasszicizáló iskola esztétikájának épp úgy fittyet hány, mint a morálnak. Amikor nem szándékosan imitál s nem a hódolat és hízelgés bombasztjait gyártja, nyelve az élő beszéd frissességével hat: fordulatos, talpraesett, kifejező és plasztikus.

Aretino legfőljebb tréfából petrarkizált, a cinquecento lírikusai azonban legfőbb becsvágyukat találták Petrarca hűséges utánzásában, mely Pietro Bembo nagytekintélyű elveinek s még inkább saját költeményeinek hatása alatt nem állt meg a külső formák másolásánál, hanem a tartalomra is kiterjedt. Költőnek lenni annyit jelentett, mint Petrarca érzésvilágát utánaérezni, az ő gondolataival eltelni, az ő képeit, hasonlatait, kifejezéseit ismételni. Az istenített Canzoniere 167 kiadásban jelent meg a század folyamán s szótárak, rímgyűjtemények és repertóriumok készültek belőle a petrarkisták légiójának használatára s az egyéni ihlet és invencio pótlékául. Érdem volt Petrarca verseinek ügyes átcsoportosításával új szonetteket vagy canzonekat gyártani, szó szerint átvett strófákat „eredetiekkel” keverni vagy úgy folytatni, hogy az utánzó kezét a mesterétől ne lehessen megkülömböztetni s akadt olyan költő is, aki Laura nevében írt válasz-szonettekben egy egész ellen-Canzonieret állított össze. Sokkal több eredetiség e formalista irányzat jelesebb híveitől sem telt ki. *Annibali Caro, Giovanni*



della Casa, Luigi Alamanni, Giovanni Guidiccioni egyformán elegánsak, személytelenek és hidegek. A mozgalmas életű Luigi Tansillo (1510—1568) tán az egyetlen közöttük, aki bár szintén platonista fikciókon ragyogtatta leginkább remek technikáját, új eszközökkel őszinte érzéseket is meg tudott szólaltatni. A divat uniformizáló hatása alól természetesen a kor számos női lírikusa sem szabadult. Csak Gaspara Stampa és Vittoria Colonna szonettjeiben lüktet át néha a konvencio merev palástján az élet melege. A nagy műveltségű és emelkedett lelkű Vittoria Colonna iránt táplált rajongó barátság volt az ihletője Michelangelo Buonarroti (1475—1564) legtöbb költeményének. Fojtott szenvedélytől és mély gondolatoktól sötéten izzó strófái azonban inkább Dantére emlékeztetnek, mint Petrarára. Francesco Berni (1497—1535), az élesnyelvű szatirikus, aki iskolát csinált szellemes és kíméletlen paródiáival, lelkesen ünnepelte őket s megvetéssel kiáltotta oda a petrarkistáknak: „hallgasatok, ei dice cose e voi dite parole”.

Mások is szükségét érezték idővel a megújhódásnak s igyekeztek szabadulni a Canzoniere járma alól. De új lelket nem tudtak lehelni a költészetbe, külsőségekben keresték az eredetiséget s érdemük abban merült ki, hogy új formákat adtak az olasz irodalomnak. Alamanni a pindarosi, Bernardino Tasso a horatiusi strófaszerkezetet honosította meg, Claudio Tolomei az időmértékes, rímtelen verseléssel próbálkozott. Latin mintára szabott prozódíja azonban nincs figyelemmel az olasz hangsúlyra s így neki is, társainak is csak véletlenül sikerülnek az olasz fület kielégítő ritmusok. Gian Giorgio Trissino (1478—1550) nagyobb sikerrel újította meg a dráma és az éposz versformáját. Ő használta először a jambusi triméter helyettesítésére a 11 szótagú rímtelen *verso sciolto*-t, mely később a hexameter helyén még inkább bevált.

Sofonisba c. tragédiája szigorúan követi a görög tra-

gikusok mintáit. Nemcsak a hármasszámra, a kórusok szokványos szerepeltetésére s a cselekmény fokozatos ki-fejlését előíró szabályokra van gondja, hanem aristotelesi értelemben a gyönyörködtetésen kívül megfélemlítésre is törekszik s hallgatói erkölcsi megtisztulását akarja szolgálni. De nagy elméleti készülsége és a legjobb szándék dacára sem jut tovább a mechanikus utánzás-nál. Húsz esztendő kínos fáradságával készült másik munkája, *L'Italia liberata dai Goti* is csak irodalomtör-téneti jelentőséggel bír, amennyiben az első és egyetlen kísérlet Homeros nyomán a klasszikus eposz föllevení-tésére.

Akik a drámaírásban Trissino-val egy úton haladtak, még csak az ő rideg „szabályosságát” sem érték el. Giambattista Giral-di (1504—1573) szakított is a görög példákkal és Senecat választotta mintaképéül. Visszatér a cselekmények felvonásokra való tagolására, megsza-porítja a személyek számát, földöntúli lényeket szerepeltet a proló-gusban, erősebben hangsúlyozza, sőt túlságba viszi az erkölcsi célzatot és ennek érdekében a megfélemlítést borzalommá fokozza. Meglazítja a tér és idő egységét is, a kórusokat nem kapcsolja a cselekménybe, hanem csak felvonásközi intermezzó-kul használja föl s hajme-resztő történeteit rendesen maga találja ki. Mind e sajátságai-val a cinquecento második felének gazdag, de értéktelen drámai termésére irányító hatást gyakorolt.

Trissino említett eposzát egyhangúan elítélte ugyan az irodalmi közvélemény, de az új epikai forma prob-lémája föl volt vetve s egyre több poétát és elméleti író-t kezdett foglalkoztatni. Mivel a költői elbeszélésnek érdeklődést és sikert csak a regényes lovagi téma biz-tosíthatott, a megoldásra váró feladat a szórakoztató ro-mantikus tartalomnak és a klasszikus poétika szabá-lyainak össze-békítése volt, amihez — az idők változá-sának jeleként — itt is, mint a drámában, az erkölcsi példaadás követelménye csatlakozott. Luigi Alamanni

első eposzájában (*Girone il cortese*) e kényes programból alig valósított meg többet a főhős és a cselekmény egységénél, *Avarchide*-jét pedig, melynek meséje és szerkezete szolgai módon követi az *Iliast*, a tartalom és forma egymásnak ellentmondó természete teljesen élvezhetetlenné teszi. Még tökéletesebb balsikerrel végződött sok más hasonló próbálkozás közt *Bernardo Tasso* (1493—1569) a Megszabadított Jeruzsálem költőjének atyjáé. A portugál eredetű *Amadis* mondát akarta az *Odysea* és az *Aeneis* mintájára földolgozni, munkája derekán azonban maga észrevette, hogy célja elérhetetlen s *Ariosto* modorára tért át.

A klasszicizáló ízlés nagymestere, Bembo bíboros a cinquecento olasz prózájára is elhatározó befolyással volt. Velencei történetének példájára a Machiavelli utáni történetírók legtöbbje egyenesen művészi feladatot látott a történeti események elbeszélésében, leveleinek nyelvi tisztaságát és formai szépségét a kor annyi jeles levélírója közül csak *Annibale Caro* múlta felül. Későbbé szerencsések Bembo dialogusai a szerelemről (*Gli Asolani*), melyekkel a humanisták és *Leon Battista Alberti* után ő elevenítette föl a párbeszédes traktátusok divatját.

A főrangú körök a mindennapi társalgást is művészetté igyekeztek fejleszteni s az udvari embernek épp úgy kellett érteni gondolatai világos és tetszetős kifejezéséhez, mint a fegyverforgatáshoz. A fejedelmi udvarok között emelkedett hangjáról és választékos érintkezési formáiról különösen az urbinói volt híres. Ehhez tartozott a század egyik legelőkelőbb lovagja, *Baldesar Castiglione* (1478—1529), akiben kortársai a tökéletes udvari ember mintaképét tisztelték. Ő közelítette meg leginkább azt az eszményi embertípust, amelyet *Cortigiano* c. könyvében megrajzolt. Az igazi udvari emberben a testi erő és ügyesség jeles szellemi tulajdonságokkal nemes összhangban egyesül. Jogos önérzete bizton-



ságot, szerénysége kellemet, jóízlése eleganciát ad fellépésének. Harcban s tornajátékban épp úgy megállja a helyét, mint hölgyek társaságában, művészek és tudósok között. Kíváncsú, hogy a zenéhez és festészethez gyakorlatilag is értsen, de elengedhetetlen, hogy sokoldalú ismereteiről fitogtatás nélkül, mindig szellemesen és formásan tudjon beszélni. Erkölcsi tekintetben is kiválóságra törekszik, szerelméből sohasem hiányzik a plátói vonás s minden cselekedetével fejedelme bizalmát kell kiérdemelnie, hogy a jóra való tanácsai meghallgatásra találjanak. Bizonyos, hogy ezek az ideális követelmények nem fedték az udvari élet valóságait, Castiglione könyve művelődéstörténeti szempontból mégis kivételes becsű és mint a klasszikus olasz próza remeke az irodalom történetében is megkülönböztetett helyet foglal el.

Míg a lírát Petrarca bálványozása teljesen megmerevítette, a novella stílusában a klasszikus irányzat nem tudott kárt tenni. Itt Boccaccio volt az általánosan elismert mintakép, a Dekameron stílusa szabta meg a novellisták formai törekvéseit. De a komikai hatás eszközei, jellemek, meseszálak, a cselekmény alakításának módja és a keretes szerkezet is sokszor emlékeztetnek Boccacciora.

A század első felének mozgalmas életéről a legváltozatosabb képeket Matteo Bandello (1490?—1560) festette 214 novellájában. Rendesen örökölt tárgyakat dolgozott föl, de Bandellonál jóval szellemesebb Anton Francesco Grazzini, aki *Lasca* név alatt jelentette meg *Cene c.* keretes gyűjteményét. Giovan Francesco Straparola Vídám éjszakáit (*Piacevoli notti*) a tündéri fantasztikum tette különösen népszerűvé, Agnolo Firenzuola sikamlós történeteinek (*Ragionamenti d'amore*) a nyelv és stílus keresetlen szépsége ad irodalmi jelentőséget.

A komédiában klasszikus példára a prózát szívesen keverték verses részekkel. A stílus és felfogás az egész századon át nagyjából ugyanaz maradt, amit egyfelől

Ariosto és Machiavelli, másrészt Aretino darabjai mellett *Bernardo Dovizi da Bibbiena* (1470—1520) ötletes és szemérmetlen *Calandria*-ja honosított meg. Az előbb említett novellistákon kívül a termékeny *Giammaria Cecchi* firenzei jegyző (1518—1587) tartozott e szabados műfaj legszerencsésebb művelői közé.

Párhuzamosan a műveltek színiirodalmával, amely az antik motívumokat és típusokat igen soká megőrizte és rendszerint nagy súlyt helyezett a nyelv tisztaságára, a nép körében — s kiváltkép az utcai énekmondókat felváltó színészek munkája révén — idővel kialakult a tájszólásos bohózat is. Padova környékén *Ruzzante*, családi nevén *Angelo Beolco* burleszk tréfái szórakoztatták a falusi népet, Velence legnépszerűbb színész-szerzője *Andrea Calmo* volt. Utóbbival kezdődik a színpadi rögtönzés (*commedia dell'arte*) divatja, melynek majd csak Goldoni lesz képes véget vetni.

A kor legérdekesebb önéletrajzát a kiváló firenzei ötvös és szobrász *Benvenuto Cellini* (1500—1571) írta. Aretinohoz hasonlóan érintetlen minden irodalmi elfoglaltságtól és pretenziótól s így eredeti szelleme s bőven ömlő mondanivalója megkapóan eleven, természetes és egyéni zamatú formában jut kifejezésre. Ugyanilyen ösztönös íróművészet teszi máig is élvezetes olvasmánnyá az olasz műtörténet alapvető forrásmunkáját, *Giorgio Vasari* (1511—1574) művész-életrajzeit (*Vite dei più eccellenti pittori, scultori ed architetti*).

Benvenuto Cellini körülbelül az utolsó azoknak a renaissance művészeknek sorában, akik erkölcsi skrupulusok nélkül éltek és írtak. A század második felének legnagyobb eseményei, a tridenti zsinat és a spanyol uralom térhódítása új légkört teremtettek, melyben efféle szabadosság nem volt többé lehetséges. Az olasz lélek, melynek közönyét nem rendítette meg a reformáció, a katolikus visszahatás eszményeivel szemben is meglehetősen passzív maradt ugyan, de meghajolt az új rend

előtt. A műveltek hitetlensége keveset változott, a cinikus nyíltságot azonban óvatos képmutatás váltotta föl. A lelkiismereti szabadság szükségét a nagy többség épp olyan kevéssé érezte, mint az idegen elnyomás terhét. Az ellenállásra vagy belső megújhódásra egyformán képtelen szellem egykedvű nyugalommal és opportunitással rendezkedett be az inquizicióra és a spanyol uralomra. Az erőtlén gondolat szigorú korlátok közé szorítva elsenyvedt, a belső élet ürességét a vallás külső gyakorlatának gondosan betartott formái pótolták. S a kimerülés hasonló jelei mutatkoznak az irodalomban is. A spontán alkotást egyfelől az ellenreformáció át nem élt, de kötelező gondolatköre feszélyezi, másrészt az egyházi cenzuránál is szigorúbb esztétikai dogmatizmus, mely az *Accademia della Crusca*-ban a nyelvi és formai szabályok legfelsőbb ítélőszékét teremti meg s a költészetet nem-sókára lelketlen, szemfényvesztő virtuozitássá süllyeszti. Mielőtt azonban ez a végleges dekadencia bekövetkezett volna, egy utolsó hatalmas erőfeszítés nagyszerű látványosságát nyújtotta a hanyatló cinquecento *Torquato Tasso* (1544—1595) főművében, a *Gerusalemme liberata*-ban.

Tasso is, mint kétszáz évvel előbb Petrarca, egy átmeneti korszak tragikus ellentmondásoktól gyötört képviselője. Mint költő a renaissance nagyjainak édes testvére, de az ő művészi és erkölcsi elfogulatlanságuk már hiányzik belőle. Alkotó ösztöne ellene szegül az elvont, iskolás formai dogmáknak, amelyeket elméletben maga is vall s örökös lelkiismereti tusákban hasztalan vergődik kultúrája és hite összhangjáért. Első munkája, a *Rinaldo* c. eposz után, melyben még a hagyományos lovagi témát próbálja a klasszikus esztétika előírásaihoz alkalmazni, történelmi tárgyat választ — Bouillon Gottfried keresztes hadjáratát Jeruzsálem felszabadításáért — s valóságos, főségesen komoly, vallásos szellemtől áthatott, egyetlen hősi és egységes cselekményű époszt



akar alkotni. Tíz évi, örökké tépelődő önkritikával kísért munka után 1575-ben elkészült a Megszabadított Jeruzsálem, de nem elégítette ki sem a kritikát, sem a szerzőt. Nem találták meg benne a régen áhított klasszikusan szabályos hőskölteményt s keveselték a vallásos gondolat erejét. E követeléseknek azonban csak a költői értékek feláldozásával tudott Tasso eleget tenni az eposz külsőleg keresztényibbé és egységesebbé merevített átdolgozásában (*Gerusalemme conquistata*), mely ma már az irodalomtörténészen kívül senkit sem érdekel. Mert ami marandóan szép a költeményben, nem vallásos ihletben fogant és nem bírja el a hősi epika formáit. Sem a korban, sem Tassóban magában nem voltak meg azok a lelki föltételek, amelyekből Milton vagy Klopstock alkotásaihoz hasonló vallásos-heroikus eposz születhetett volna. Valamint Tasso saját életében nem volt centrális jelentősége inkább aggodalmaskodó, mint mély hitének, a *Gerusalemme liberata* alakjait sem a vallásos érzés szent heve élteti. Hűséges katonái az egyháznak, gyónnak, imádkoznak, misére járnak, de lényegük szerint Boiardo és Ariosto világának egyenes leszármazottjai. S ha nem is tévesztik szem elől vitézi vállalatuk végcélját s a költő is rajta van, hogy életük kalandos epizódjait a főcselekménnyel való okozati kapcsolat abroncsába kerítse, ezekben a bájos kitérőkben telnek meg igazán az élet színével, itt időzik legszívesebben alkotójuk képzelete. A kitűzött programhoz képest sekély vallásosság és „szabálytalan” szerkezet sorsára jutott a fönséges elem is: az elbeszélés méltóságát legfeljebb negativumokkal, a túlzott, alantas, valószínűtlen és komikus vonások gondos kerülésével szolgálja a költő. Tasso igazi világa nem monumentalis, hanem idilli és regényes, amelynek érzelmes muzsikába olvadó gyöngéd hangjai közé rosszul illik az eposzi harsona szava. Költeményének ma is eleven részei a lovagi élet színes jeleit, az édes-bús szerelmi történetek, a természet szelíd

bájának meghatott ábrázolásai s a rokonszenvesen lágy, érzékeny jellemek. Mindezeken keresztül pedig első-sorban önmagát fejezi ki. Alakjai legtöbbször saját énjé mélységes melankoliájából borong valami, szemléletei szubjektivitásán átszűrve bensőséges érzellemmel telnek el, mely sokszor lehellétszerűen könnyű, szinte zenei kifejezést talál a szóban. A *Gerusalemme liberata* heroikus eposznak készült, legnagyobb értékei azonban lírai természetűek: Petrarca óta nem volt Olaszországnak igazabb s egyénibb szavú lírikusa Tassonál. Ezért csak egyetlen valóban tökéletes mesterműve is van, az *Aminta* c. pásztordráma, melynek lényege nem a cselekmény és ennek drámai megjelenítése, hanem az idealizált természet nyugalmas szépségein halk örömök és édesdeden fájó szomorúságok közt andalgó idilli alakok életét elegikus melódiákba feloldó lira.

## V. A HANYATLAS KORA

A köznép legfőbb szórakozása a 17. és 18. század folyamán a rögtönzött színpadi tréfa volt, amelynek hagyományossá vált típusai (*Pulcinella*, *Pantaleone*, *Arlecchino*, *Spavento* stb.) diadallal járták be egész Európát, a magasabb kultúrájú körök az idill raffináltan egyszerű világába menekültek legszívesebben az élet valóságai elől. Az *Aminta* hamarosan számtalan utánzóra talált s hiába voltak *Battista Guarininek* (1538—1612) a spanyol drámairodalom hatása alatt meglepően világos fogalmai az igazi dráma mibenlétéről, *Pastor fidoja* csak a tökéletesebb színpadi technikával múlja fölül Tasso pásztori játékát, egyébként pedig az *Amintánál* több pompával, érzékibb színekkel, de jóval kevesebb őszinteséggel ugyanazt a fülledt levegőjű, kecses és tartalmatlan világot ábrázolja, mint társai.

Az olasz irodalom a 17. század elején nyelvi és formai tekintetben delelőre jutott s Európaszerte osztatlan

csodálat tárgya volt. A természetes továbbfejlődést csak világnézeti átalakulás belülről ható erői biztosíthatták volna, ezek híjján az újítás vágya szükségszerűen formai szertelenségekre vezethetett csak. A seicento irodalmi „forradalmának” legtehetségesebb alakja, aki ennek a dagályos, mesterkelt ékességek terhe alatt roskadozó stílusnak nevet adott, *Giambattista Marini* (1569—1625). Főműve az *Adone* c. allegorikus-mitológiai eposz. A marinizmus üres ünnepélyessége, cifraságban kimerülő eredetieskedése s körmönfont szellemessége azonban nem merőben új jelenség az olasz költészetben. Csírái Petrarca finoman kimódolt metaforáiban és halmozott ellentéteiben vannak, nyomon követhető a késő-quattrocento lírikusainak kényeskedő hasonlatain át Tasso gyakran erőltetett hangzatosságáig s természetes következménye volt a kifejezés művészetét a tartalomtól függetlenül értékelő esztétikának. Az életben és művészetben a pompa pazarló túlságai, a társalgási nyelv mértéktelen finomkodása s a spanyol etikett ugyanezt a szellemet tükrözik. Métélye átjárta Európa minden irodalmát, Spanyolországban főként Góngora, Franciaországban a *precieuse*-ök képviselik, Angliában Lyly terjesztette (eufuizmus), Németországban az u. n. második sziléziai iskola költőit ejtette meg.

Marinitől némileg különböző utakon — a görög lira formáinak és érzelemvilágának fölelevenítésével — de ugyanolyan elképesztő stílári hatásokat hajszolva iparkodott eredeti lenni *Gabriello Chiabrera* (1552—1638), akin nem kevésbé sokoldalú tanítványa *Fulvio Testi* (1593—1646) legföljebb verseinek olykor meggyőzőbb pátoszú morális tartalmával tesz túl.

A hipokrizis hazug levegőjét árasztó vallásos hőskötemények, a végkép elfajult petrarkizmus zsúfolt cicomái és hiperbolikus retorikája s a mitológiai elemek elburjánzása — ha nem is ébresztették még föl a dekadencia világos tudatát —, kihívták a függetlenebb szellemek



kritikáját, mely parodisztikus és szatirikus írások egész sorában nyilatkozott meg. *Alessandro Tassoni* (1565—1635) egy elrabolt vödör miatt Modena és Bologna között dúló háborúságot énekl meg *La secchia rapita* c. komikus eposzában, *Francesco Bracciolini* a pogány isteneket és mitoszokat csúfolja ki (*Scherno degli Dei*), mások a vitézi és romantikus epepeát parodizálják. A megromlott irodalmi ízlést, politikai letargiát és a spanyol uralom bűneit ostromozza a kor néhány jelentékenyebb prózaírója is. *Traiano Boccalini* hosszú idő után először ad megint hangot magasabb politikai eszményeknek, *Paolo Sarpi* az egységes Italia gondolatának ellenségét üldözi a pápa világi hatalmában s elfogult, kíméletlen kritikát mond a trienti zsinatról, *Sforza Pallavicino* viszont ennek védelmében írja a század egyik legértékesebb történeti munkáját. A modern tudományos próza megalapítója, *Galileo Galilei* (1564—1642) korszakalkotó természettudományi műveinek és leveleinek szakszerű s mégis kristálytiszt, eleven stílusával szintén nemesítően hatott az irodalmi ízlésre, mely a század második felétől kezdve tudatosan szembefordul a marinizmussal. *Salvator Rosa* (1615—1673) találó, de kissé bőbeszédű szatirákkal támadt a divatos költészet, zene és festészet frivolitásai ellen, *Francesco Redi* (1626—1698) Petrarca igazi értékeit és a Dante előtti líra hangulatait igyekezett ismételni, *Francesco di Lemène* (1634—1704) madrigáljaiban a marinizmus lobogó emfázisa játszi negédességgé szelidült, *Carlo Maria Maggi*-t (1630—1699), aki az első verseket és komédiákat írta milánói dialektusban, még náluk is nagyobb szerénység és mérséklet vezette. Hasonló célokkal jött létre 1690-ben a római *Arcadia*, melynek alapítói a pásztor-költészet természetes egyszerűségében vélték megtalálni a marinizmus ellenszerét. Ám valóban csak igénytelenebb, de a jóízlést nem kevésbé nélkülöző eszközökkel kendőzték gondolat- és érzésviláguk végzetes ürességét.

A római példa nyomán az egész országban gombamódra elszaporodott arkadiák összejövetelein görög-latin pásztorneveket viseltek a tagok, lapos alkalmi versezetek döngicsélésével szórakoztak s egymás határtalan magasztalásában lelték örömüket. Leghíresebbjeik közül is csak alig néhánynak emlékét őrizte meg a tudomány. *Giovan Mario Crescimbeni* (1663—1728), a római arkadia első elnöke, nem is versei, hanem ma is forrásértékű hat kötetes irodalomtörténete révén, *Paolo Rolli* mint *Milton*-fordító és a *canzonetta* nemesebb poézisű új formájának mestere érdemel említést, *Pietro Metastasio* (1698—1782) pedig ennek az iránynak egyetlen igazi költője — s egyben befejezőjeként örökítette meg nevét. *Metastasio* félszázadnál tovább a bécsi udvarban élt, művészete az osztrák rokokó fénykorának legjellegzetesebb kifejezése. Az olasz melodramát, mely a pásztorjátékból az egyszólamú ének és a recitativ felfedezését követően a 16. század utolsó éveiben született meg s néhány évtizedes virágzás után a túltengő színpadi technika és a szövegtől mindinkább elszakadó muzsika áldozata lett, ő reformálta meg a szó és zene tökéletes egységének helyreállításával. Legfőbb ereje csodálatosan világos, andalító melódiájú nyelvében van. De kitűnően értett hatásos drámai cselekmények fölépítéséhez s a jellemrajzoláshoz is. Főmotivuma a szerelem összeütközése a hála, honszeretet és egyéb magasztos kötelességek parancsaival, mely azonban valódi tragikai magaslatra sohasem emelkedik s szelíd erkölcsi tanulságot hirdetve, bűbajos áriák hullámaiban mindig derűs megoldást nyer. Alakjainak hajporos, csipkedíszes heroizmusában is csak a kor nagy érzésekre és gondolatokra képtelen közönsége ünnepelhette az antik hősök föltámadását. 27 melodramáján kívül (*Dido*, *Titus*, *Themistokles*, *Regulus* stb.) *Metastasio* oratoriumokat és számos *canzonettát* is írt. Lírája kevés húrú, mélységei nincsenek, legtöbb gondolata közhely, de a kor és egyénisége adottságain

belül a forma tökéletes művésze volt s az olasz nyelv zeneiségének legvégső lehetőségeit érte el.

Metastasiot közvetlenül megelőzően és vele egyidejűleg az arkádia szellemétől többé-kevésbbé független, de kis tehetségű írók a francia klasszikus tragédia tanulságaival próbálták fölfrissíteni a kiapadt olasz dráma-irodalmat, nagy buzgóságuk azonban csupa értéktelen kísérlettel árasztotta el a színpadot. Ettől a francia befolyástól *Scipione Maffei* (1675—1755) *Merope*-je sem egészen ment, bár az író tudatosan kitért előle és a görög tragédia eredeti alakját akarta felújítani s *Antonio Conti* (1677—1749) politikai drámáiban is a francia stílus útját az antik és Shakespeare hatásán, akit ő fedezett fel Olaszország számára.

## VI. FELVILAGOSODÁS, ÚJKLASSZICIZMUS, ROMANTIKA

A francia szellem, mely fáradt latin testvérétől már régebben magához ragadta a vezetőszerpet a kontinensen, más utakon is terjedni kezdett Olaszországban. Míg a legnagyobb olasz bölcselő, *Giambattista Vico* (1668—1744), aki úttörő jogtörténeti és néplélektani kutatásaival a történetfilozófia alapjait vetette meg, észrevétlen maradt kortársai előtt, a felvilágosodás eszméi a 18. század második felétől kezdve egyre élénkebb visszhangot keltettek. A racionalizmus szele kíméletlenül kikezdte az arkádiák kulisszadíszait, az irodalmi tevékenység vérszegény poétai játékok helyett értelmi, ismeretterjesztő irányt vett föl s munkatérét az angol mintára alapított folyóiratokba helyezte át. A kezdet természetes felületessége után, mellyel *Gaspere Gozzi* 1761-ben megindult *Osservatore*-ja szolgálta az új szellemi orientációt, a milánói *Caffè* körül már alaposabb képzettségű írók csoportosultak, utóbb pedig az olasz enciklopedisták nem egy eredeti munkával is gazdagították a felvilágosodás



tudományos irodalmát. *Cesare Beccaria*-nak *A bűnokről és büntetésekről* szóló tanulmánya korszakos jelentőségű a büntetőjog történetében, *Gaetano Filangeri* az állami és társadalmi élet problémáinak filozófiai rendszerbe foglalására tett érdekes kísérletet.

Hosszú idő után végre a költészet is megtalálja a kor életbevágó kérdéseivel való kapcsolatot *Giuseppe Parini* (1729—99) *Il giorno* c. satirájában, mely befejezetlenül is átfogó és mélyre világító képe a század olasz társadalmi viszonyainak. A költemény egy főrangú ifjú reggeltől estig ostoba és erkölcstelen konvenciók igája alatt fáradhatatlan semmittevéssel elhenyélt napját írja le s finom gúnnyal, melyet a művészen kezelt klasszikus-retorikus forma s a hozzá méltatlan tárgy ellentétéből fakadó ironia hatásosan fokoz, nemcsak nevetségessé teszi e léha, mállatag életet, hanem az új idők szellemében meg is akarja javítani. A sívár jelen bűneit kitergetve egy szebb jövő akarására serkent Parini, melyhez a családi élet tisztaságának helyreállítása, a torz idegenmajmolással szemben a hazai értékek megbecsülése, a tisztas munka s az emberek egyenlőségének tanában gyökerező humanitarius eszmék fogják elvezetni nemzetét.

A való élet televényéből hajtott ki *Carlo Goldoni* (1707—93) rokonszenves művészete is. Irodalmi nyelven és velencei dialektusban írt jellemvígjátékaival hosszú és hősieles küzdelem árán ő törte meg a rögtönzött komédia egyeduralmát az olasz színpadon. Ennek közkedvelt kusza cselszövényeit frissen pergő, de átlátszó és valószerű cselekményekkel helyettesítette, a vígjáték nyelvének megnevesítésére törekedett, alakjait máig is élvezhető elevenséggel a velencei polgári társadalom típusai után mintázta s jellemeinek és a színpadra vitt életviszonyoknak a kor lelkét hűen tükröző ferdeségeiből természetesen áradó komikummal kiszorította a nevettetés közkezen forgó, jobbára nyers és rikító eszközeit. Ha jó

szándékai, amelyek közül a barátságos szavú, optimista tanító morális célzata sem hiányzik, a romlott közízlés zsarnokságán sokszor meg is törték s a szükség olykor hevenyésző, felületes munkára kényszerítette termékeny alkotóerejét, legjobb darabjai (*La Locandiera*, *I Rusteghi*, *Un curioso accidente*, *Il burbero benefico*, *La bottega del caffè*) diadallal állták az idő próbáját s több mint másfél század után sem kerültek le az európai színpadok műsoráról.

Jóval kevésbbé hatnak ma már Vittorio Alfieri (1749—1803) tragédiái. A nemzete gyöngéire szerelmes haraggal rádöbrent, faját féltő hazafi reformvágya tette íróvá Alfierit. A lelki nagyság, erő, szenvedély megrázó példáival akarta eszméltre ébreszteni az olasz öntudatot és lelkiismeretet. Ezért tragédiáiban egy pszeudo-történeti, ideális világba vezet, melynek felnagyított arányai mellett szégyenletessé törpül a kor henye, szenvedő élete. Heves érzésekből kirobbanó egyvonalú, sallangtalan cselekményeit kevés személlyel, a hármasegység korlátai között, szigorúan a klasszikus tragédia törvényei szerint alakítja, kerül minden lágyabb, köznapi hangulatot s hasonló tömörséget és emelkedett, sokatmondó egyszerűséget erőltet stílusában is. Mivel azonban a nagy eszmék e hideg magasában alakjai gyakran nélkülözik a földi élet szívverését s az örökké egy szintű komor pátosz nyelvét is fárasztónak találjuk ma, számos darabja közül már csak alig kettő-három (*Saul*, *Mirra*, *Merope*) ragadja meg igazán a modern nézőt. Nemes erkölcsi és politikai elvei szolgálatára szánta Alfieri egyéb, kevésbbé jelentékeny költői munkáit is, a *Misogallo* c. epigrammagyűjteményben pedig ádáz franciagyűlöletének adott kifejezést.

Alfieri hatása Goethe és Shakespeare reminiscenciákkal keveredik Vincenzo Monti (1754—1828) tragédiáiban (*Aristodemo*, *Galeotto Manfredi* stb.). Miután a francia forradalom ellen s az egyház dicsőítésére írt Bass-

*villiana* c. eposzával országos hírnévre jutott, állhatatlan jelleme a legszélsőségesebb demokratikus és forradalmi eszmék felé ragadta. Napoleon uralma alatt a nagy császárt, a bécsi kongresszus után János osztrák főherceget tömjénezte. Költészete tárgyi szempontból nagyrészt elavult, irodalomtörténeti jelentősége tüneményes formai készségében és gazdag nyelvében van. Dante után ő írta a legszebb terzinákat, Ilias-fordítása máig sincs felülmúlva. Az új klasszicizmus másik kiváló formaművésze, *Ugo Foscolo* (1778—1827) szintén Alfieri-tanítvány. De politikai iránydrámáit messze túlszárnyalja *I sepolcri* (A sírok) c. lírai-didaktikus költeménye, melyet méltán hasonlítanak Schiller *Glocke*-jához, míg Werther-utánzó levélformájú regénye (*Ultime lettere di Jacopo Ortis*) meg sem közelíti az ifjú Goethe őszinte szubjektivitását és pszichológiai erejét.

Monti klasszicizáló nyomain indult el s Voltaire filozófiai deizmusa felé hajlott ifjú korában *Alessandro Manzoni* (1785—1873), aki később a legkatolikusabb romantikus regénnyel ajándékozta meg népét. A nagy átalakulás, mely Manzoniiban alig egy évtized alatt ment végbe, jóval az ő föllépése előtt megindult Olaszországban, de csak rajta keresztül vett erősebb lendületet s találta meg végleges medrét. Romantikus vonásokat szabad látnunk már Alfieri merész individuálizmusában, rajongó szabadságszeretetében s a természet megrendítő látványai iránti nagy fogékonyságában is, Rolli Milton-fordítása, az ossziáni énekek *Melchiorre Cesarotti* által közvetített hangulatai, a sokoldalú Monti kölcsönzései a romanticizmus német és angol előfutárjaiból, *Ippolito Pindemonte* Young, Klopstock és Shakespeare hatására valló költeményei és drámái mind az új világérzés magvait hintették el. *Alfonso Varano* Dantet utánzó látomásainak nagy sikere s a *Divina Commedia* újra éledő népszerűsége a vallásos érzés közelgő renaissance-át jelzik, Goldonival a klasszikus kötöttség meglazulása kez-



dődik, Lodovico Antonio Muratori (1672—1750) hatalmas történeti forrásgyűjteménye (*Rerum italicarum scriptores*) az olasz múlt s különösen a középkor ismeretét terjesztette. Mégsem volt elegendően előkészítve a talaj ahhoz, hogy Manzoni első vallásos himnuszai (*Inni sacri*), melyekben a mély, tiszta hit Dante óta ismeretlen melegségével az egyházi év főünnepeit énekelte meg, méltó fogadtatásra találjanak. Nevét csak 1821-ben Napoleon halálára írt hatalmas ódája (*Il cinque Maggio*) tette ismertté. Ez terelte a figyelmet *Il conte di Carmagnola* és *Adelchi* című, Shakespeare-tanulmányok alapján készült s az olasz színiirodalomnak új utat nyitó történeti drámáira is, melyeket több évi lelkiismeretes levéltári kutatás, földrajzi, művelődéstörténeti és néplélektani anyaggyűjtés után halhatatlan regénye, *I promessi Sposi* (A jegyesek) követett (1827). Manzoni előtt Walter Scott példája lebegett, de míg ez csak színes külső képét elevenítette meg az angol középkornak, A jegyesek mozgalmas történelmi háttéréből, a spanyol uralom rémségei közül s az 1630-as pestis grandiózus freskójából plasztikusan kiemelkedő alakok sokaságán át az olasz 17. század lelke tárul föl előttünk. Ezeknél az értékeinél is mélyebb jelentőséget ad a regénynek a katolikus gondolaton nyugvó szilárd egyensúlyú világfelfogás, mely a jó feltétlen diadalába vetett hit derűjével nézi az emberi történések tarka színjátékát s a regényalakok sorsában az isteni gondviselés fönséges célú munkáját érezteti. Ez a rendületlen lelki harmónia táplálja Manzoni keserűség nélküli finom humorát, amely eddig szinte teljesen hiányzott az olasz irodalomból s a monumentális nyugalomú előadás szépségeivel együtt száz év múltán is a legnépszerűbb olvasmánnyá teszi a lombardiai paraszt mátkapár megható történetét.

A Manzoniban mesterére talált romantikus iskola hazafias és függetlenségi eszméit a leghatásosabban Giovanni Berchet (1783—1851) lírája fejezte ki, Manzoni

vallásos irányának legbensőségesebb folytatója *Silvio Pellico* (1789—1854) volt, aki stílművészete javát osztrák fogságának leírásában (*Le mie prigioni*) adta, a történeti regény művelői közül *Tommaso Grossi*, *Mas-simo d'Azeglio* és *Francesco Domenico Guerrazzi* járultak hozzá a legtöbb sikerrel annak a nemzedéknek fölneveléséhez, mely a *risorgimento* évtizedeinek sok szenvedése és véráldozata árán 1870-ben megteremtette az egységes Olaszországot. Tiszteletreméltó szerepe volt e nagy munkában az elméleti íróknak is, akiknek sorából *Vincenzo Gioberti*, *Gino Capponi*, *Giuseppe Mazzini* és *Niccolò Tommaseo* emelkednek ki s kiválóan alkalmasak voltak a reakció elleni gyűlölet szítására *Giuseppe Giusti* (1809—1850) elmés szatirái.

A *risorgimento* zászlóvivői, ha politikai végcéljaik tekintetében nagyjából egyek voltak is, nem osztották mind *Manzoni* liberális-vallásos világnézetét s végül is a türelmetlen egyházellenes demokraták és republikánusok csoportjáé lett a győzelem. Az irodalomban ez az irányzat mint a katolikus színezetű romantika tagadása verődik vissza s *Manzonival* szemben a klasszikus *Leopardit* ünnepli. *Giacomo Leopardi* (1798—1837) azonban nem tartozott egyik párthoz sem. Nem adatott meg néki a hit kegyelme s az ifjú korában Itáliához és Dantéhez írt ódák eszményeit is korán elhervasztotta szomorú élete. A szülői ház szeretetlen sivársága elől gyermek-sége óta mértéktelenül megfeszített munkában keresve menekülést alig húsz éves korára már európaszerte elismert filológussá képezte ki magát, de idő előtt tönkre is tette születésétől fogva törékeny szervezetét s testi-lelki nélkülözések között örökké betegen, végül is a fájdalom-ban ismerte föl az élet egyetlen valóságát s a halálban a hiú emberi vergődések egyetlen célját. Pesszimista gondolataival viaskodik 15 éven át vezetett naplójegyzeteiben (*Pensieri*) s ezeknek rendszeresebb filozófiai alapvetéssel való igazolása képezi *Operette morali* c. munkája

tárgyát. Amit azonban értelmével tagadnia kellett s le akart rombolni, az élni és szeretni vágyó szív napról-napra újraépíteni igyekezett. Gyötrelmei néma magányában egyetlen vígasza a költészet lett. Ebben a leg-szigorúbb művészi önmegtartóztatással kezelt klasszikus forma, a mindig szilárd, nagyvonalú, céltudatos gondolat s a hit és emberi ideálok elvesztén érzett mélységes lelki fájdalom, mellyel édes rokonmelódiaként egyesül a világ-mindenség minden nagy és kicsi bánata, meghitt, lágy, mosolygó és mégis végzetesen komoly harmóniába olvad. Alig 40 verset írt, ezeknek is csak fele áll művészete tetőfokán, Olaszország mégis legnagyobb lírikusát tiszteli Leopardiban.

## VII. A XIX. SZ. MÁSODIK FELE ÉS A LEGÚJABB IRODALOM

A 19. század dereka táján Manzoni és Leopardi hatása nagyjából egyforma erős volt. Később *Giovanni Prati*, *Emilio Praga*, *Giacomo Zanella* és mások romantizmusa megbontotta ezt az egyensúlyt, míg *Giosuè Carducci* (1835—1907) 1857-ben megjelent első verskötetével (*Juvenilia*) újra a klasszikus ideál zászlaját bontotta ki. Carducci 1860-tól mint a bolognai egyetem tanára egy emberöltőnél tovább példátlan hatású nevelője volt nemzetének, dicsősége delelőjére 1877-től 1889-ig írt *Odi barbare*, *Nuove odi barbare* és *Terze odi barbare* című köteteivel jutott, kortársai sem haltak még ki, mégis inkább a múlté már, mint Manzoni vagy Leopardi költészete, akiket a mély, tiszta humánus s a nemes zárt forma újraéledt tisztelete a legújabb nemzedék közeli rokonaivá tesz. Carduccinak azok a tulajdonságai, amelyek az idegen számára költészete átélését annyira megnehezítik: ihletének majdnem kizárólagosan hazafias jellege, fárasztó szónoki pátosza, körülményes



filologizálással mesterivé csiszolt nyelvének hideg szárnyalása, az ünnepélyes formában megdermedő, aránylag gyér érzelmi tartalom s a filozófiai mélység hiánya idegenítették el tőle utolsó tanítványait, a jelen olasz generációt is. A merevségig férfias szemérme tudós formaimádattal párosulva a virtuózt a költő rovására fejlesztette ki benne s nem egy költeményében D'Annunzio kristálytiszt, zengő, de jeges lehelletű strófáinak egyenes ösére ismer az ember. Művészetének sok eltanulható mesterségbeli eleme hamarosan elkopott az epigónok kezén, de élete és emberi alakja sokáig termékeny példája fog maradni a cselekvő hazaszeretetnek, céltudatos, kitartó munkának s emelkedett erkölcsiségnek.

Carduccit „a történelem költőjének” szokták nevezni: saját kora eszméivel sokszor értetlenül és ellenségesen állott szemben, a romantika szellemétől hanyatló koráig érintetlen maradt, a katolikus modernizmus mozgalmaira a „A Sátánhoz” írt himnuszával felelt. Mind e tekintetben teljes ellentéte Antonio Fogazzaro (1842—1911), akinek regényeiben Manzoni vallásos, romantikus iránya éled újjá egy lelkiismereti ellentétektől zaklatott, lázasabb s idegesebb kor és egy vergődő, határozatlan, szinte nőies művészlélek által meghatározott változatban. Nélkülözi Manzoni rendíthetetlen hitét, szüksége van a valóság bizonyosságainak vigaszára, de nem tud ellentállni a természettudományos gondolkodás izgató varázsának sem. Sem saját életében, sem regényalakjaiban ez ellentétek döntő összecsapására és a megváltó katarziszra nem kerül sor. Egyeztetések és megalkuvások árán való kibékítésük képezi költészetének állandó problémáját, regényeiben szüntelen megújuló lelki kríziseinek rajzát adja (*Il Santo*). Ködös, illuzionisztikus világnézete legkevésbé *Piccolo mondo antico* és *Leila* c. regényeiben jut érvényre. Hatása a századvégi új olasz romanticizmus metafizikai dilettantizmusában lépten-nyomon felismerhető s hozzájárult annak a fülledt erotizmusnak

kivirágoztatásához, mely utóbb a Carducci-féle formai tökély mellett D'Annunzio művészetének másik legjellemzőbb összetevője lett.

Romantikus önéletrajzi regényekkel kezdte pályáját *Giovanni Verga* (1840—1922) is s már élete derekán túl volt, amikor veleszületett realisztikus látásmódja a szicíliai népelet ábrázolásában megtalálta természetes érvényesülési terét s egyidejűleg kialakult fatalista világ-szemléletével párosulva az addig Zola nyomán járó olasz naturalista elbeszélésnek új irányt szabó, egyéni veretű mesterévé tette. Objektivitása, szigorú mértéktartása, az alakjai sorsa iránt való látszólagos érzéketlensége könnyen hidegségnek tetszhetik s jótékonyan ellensúlyozta a romantika szelében lobogó olasz individualizmust, valójában pedig minden szenvedést mély emberi részvétellel együttviselő rezignált lírát takar. Nehány elbeszélése és „*I Malavoglia*” c. regénye akkor is élni fognak, amikor a verizmus irodalmi programja már régen történeti emlékké fakult.

Verga példája új lendületet adott az olasz regionális irodalomnak, melynek hagyományai itt gazdagabbak, mint bármely más nép költészetében s melyben a verista irány vidékenként változó szint és tartalmat nyert. Hangulatos nápolyi történeteinek s a néprajzi különösségek szerető gonddal készült leírásainak köszöni nemzetközi sikerét *Matilde Serao* (sz. 1856) s a szardíniai népelet és népköltészet táplálja *Grazia Deledda* (sz. 1875) szerény, de őszinte és üde múzsáját. A külföldre nem jutott el *Salvatore di Giacomo* híre, annál kedveltebb azonban otthon ennek az elkésett romantikusnak lágy nápolyi melódiák szárnyán élő lírája. Szocialisztikus színezettel hajtott ki a verizmus *Ada Negri* (sz. 1870) ma már érdektelenné vált költészetében és *Edmondo De Amicis* (1846—1908) eleven, szeretetreméltó leíró prózáját is verista szemléletek éltetik. Színes útirajzai és „*A*

Várady, Olasz irodalom (34)

Szív'' megható történetei még sokáig nélkülözhetetlen értékei fognak maradni az ifjúsági irodalomnak.

Meglepő gyorsan némult el *Giovanni Pascoli* (1855—1912) nemrégén még széltében utánzott és megvitatott költészetének visszhangja. A kilencvenes évek folyamán megjelent első köteteit a jövő lírájaként ünnepelték, Carducci helyét ő foglalta el az olvasók szeretetében s utóbb bolognai egyetemi tanszékének is ő lett örököse. Egyéniségének varázsa, nevelői jelentősége meg sem közelítette Carducciét, annál tüneményesebb volt költői sikere. Carducci poézise inkább eszmei, mint érzelmi, Pascoli csupa érzés, bensőség, halk muzsika, suhanó hangulat, báj és törékenység. Betegesen fogékony minden iránt, ami tünékeny, lehellêtszerű s parányi voltában észrevétlen marad más ember számára. „Il piccolo gran poeta”-nak nevezték és a pascolianizmus édes mótelye egy ideig minden új olasz költőt megejtett. A kifejezésnek ép oly tökéletes mestere, mint Carducci vagy D'Annunzio, de formai tehetsége rá nézve is, mint ezekre, végzetessé vált: modorossá és preciozzé tette sokszor. A művész nagyobb volt benne, mint az ember. Művészetéből nem áradnak az életet megtermékenyítő erők, szinte csak abban látja az élet célját és jelentőségét, hogy anyagul szolgál a művészi alakításnak.

Az utolsó lépést ebben az irányban *Gabriele D'Annunzio* (sz. 1864) tette. Ihletének ősforrása a legvégletesebb szenzualizmus. Sűrű irányváltoztatását nem tragikus világnézeti krízisek idézik elő, akár naturalista csapásokon jár, akár a tolstoji gondolattal kacérkodik vagy Nietzsche részvétellenes úri morálját ölti magára, mindig csak az új élmény izgalma, kéje érdekli. Ezt keresi ideges raffineriával a szerelemben és a művészetek alkotásaiban is. Eped mindenért, ami ritkaság, kivételes, távoli, ami ismeretlen mámort s még át nem élt idegingereket ígér s izzó fantáziájában primitív korok vad ösztöneit s a renaissance véres szenvedélyeit éli át. A



nyelvi ötvösmunka, ódon szavak fanyarédes íze, a szintaxis sok új lehetőségének fölfedezése, buja, forró, igéző dallamok, szeszélyes arabeszkék és ünnepélyes nagy harmóniák, művészetének mesterségbeli része ép olyan érzeki örömeket szerez neki, mint a pazar pompa s nagy indulatok, bosszú, gonoszság, harc és hódítás és hősiesség frenéziái. Az élményéhes esztéta stilizált heroizmusának tartották az emberek D'Annunzio hazafias költészetét is, a fajtája fölmagasztalását és imperialista hevét. Nagy meglepetés volt tehát háborús szereplése, mellyel a már ernyedő erejű költő egyszerre óriási erkölcsi jelentőségre emelkedett ismét s költészete nagy szavainak hasonlóan nagy tettekkel való hitelesítésében pályája legszebb látványosságát nyújtotta. Mint *Principe di Montenevoso* túlélte a művész D'Annunziot.

A századeleji szellemi forradalom, mellyel az olasz irodalom legújabb fejezete kezdődik, nemcsak a D'Annunzióban testet öltött általános európai dekadencia, az esztétikai kultúra túltengése ellen fordult, hanem a külföldön akkor már mély gyökeret eresztő új-idealizmusnak reakciója is volt a pozitivista világfelfogás és a materialisztikus történet szemlélet ellen. Ezek iskolájában nőtt fel még *Benedetto Croce* (sz. 1866) maga is s hosszú, szerves fejlődés eredményeként, a nápolyi hegeliánusok, különösen *Francesco De Sanctis* (1817—83), a legkiválóbb olasz irodalomtörténész, hatása alatt jutott el idealista filozófiájáig. Croce hatalmas gondolatművéből a külföldre jóformán csak esztétikája jutott el s ez hatott odahaza is főként azon a nagyszabású kritikai alkalmazásán át, melyet az egész újabb olasz irodalom rendszeres feldolgozásában maga nyújtott. Carducci szerepét az olasz gondolat irányításában ő vette át s új alapokra helyezte az irodalmi kritikát. Bár nem tagadta a történeti módszer érdemeit és az erudíció szükségét, állást foglalt ennek kizárólagossága, a filologizmus egyeduradalma ellen s a műbírálat számára csak olyan

kritériumok jogosultságát ismerte el, amelyek az emberi szellem alkotó, művészi tevékenységének immanens jegeiből vonhatók le. Gondolatának legáltalánosabb fogalmazása, mely szerint a művészet a kifejezésben cselekvővé váló intuitív megismerés s csak annyiban művészet, amennyiben a művész benyomásai, élményei a művészi formában fogalmi salak hátrahagyása nélkül feloldódnak, — a futurizmus esztetikájában szenvedett végzetes eltorzulást, mint ahogy e mozgalom radikális hagyománytagadásában is fölismerhető az ő kiindulásában rejtett tendenciáknak ad absurdum hajtása.

A futurista mozgalom megteremtője *Filippo Tommaso Marinetti* (sz. 1878). Első manifestuma, melyet a proklamációk, riadók és receptek hosszú sora követett, 1909-ben jelent meg. Három évvel később már népes fiatal művénytábor vette körül s ma alig van jelentősebb olasz író, aki rövidebb-hosszabb időn át ne vallotta volna magát futuristának. A futurizmus nevet adott és föl tépte végleg zsilipjeit annak a fél Európán végignyugtalankodó művészeti áramlatnak, mely múlttól, mintáktól, előítéletektől megcsömörlötten új formákat és mondanivalókat követelt és kutatott a művészet számára. Hogy éppen Olaszországban robbantak ki e törekvések a legszélsőségesebb módon, érthető, ha elgondoljuk, hogy itt egyrészt múltnak, hagyománynak, múzeumnak mennyivel nagyobb jelentősége van az emberek életében, mint egyebütt, másrészt, hogy Pascoli és D'Annunzio költészetének tikkasztó levegője nehezedett éppen az irodalomra s végül, hogy a futurizmus eszméi Milánóból sarjadtak ki, melynek munkás ipari és kereskedelmi forgatagában, gyárak és bankházak között, a modern élet gyorsabb ütemében lüktető lelkek a múltat hatványozott mértékben az életből kiközösítendő halott ékességnek s a haladás nyűgének érezhették. Marinetti végkép le akar számolni minden erkölcsi, kultúrális és művészi örökséggel. Föl kell szabadulni az antik világ s a középkor

lidérce alól, végezni kell a könyvtárak és múzeumok sötétjében settenkedő kísértetekkel. Legyen végre a dolgozó, acélinú és idegű ifjú olaszoké az ország s adassék meg benne egyénnek, népnek minden szabadság, kivéve azt, hogy petyhüdt és gyáva legyen. Az új költészetnek is részletesen kidolgozott technikai szabályzatot ír elő. Erő, mozgás, gyorsaság, dinamizmus, az élet kaotikus egyetemességének kifejezése, szimultaneitás a futurista esztetikának folyton visszatérő jelszavai. Mindez csak az avult formák elvetése után lehetséges. Tehát a főnevek nyelvtani kapcsolat nélkül álljanak egymás mellett, az ige igenévi alakjában fejezi ki csak az élet folytonosságát, a melléknév árnyalati jellege nem fér össze a futurista költő dinamikus látásával. A szabadon szárnyaló analógia nem tesz különbséget szép és rút, nemes és közönséges, szertelen és természetes képek között s logikai ellenőrzés nélkül sorolja őket egymás mellé.

Ma már mindenki tisztában van vele, hogy a futurista mozgalom valóban nem hozott eredeti gondolatokat s hogy minden hóbortja gyökerén régi csírák vannak, D'Annunzio szenzualizmusa éppúgy folytatódott benne, mint Pascoli költészetének némely formai eleme s végeredményben nem volt ígéret, nem lett a jövő kovásza, hanem igenis befejezés, a katasztrófát tartalmazó fejezet a romantika történetében.

Marinetti maga inkább színész, mint költői temperamentum, mélyebb lírai spontaneitás híján van, mozgalma zajos hatását inkább agitatorikus tevékenységével, mint írói példaadással érte el. Ma már ő is, mint hajdani fegyvertársainak legtehetségesebb része, tisztultabb vizeken evez. Mozgalmának néhány életképes nacionalista-politikai alapgondolata a fascizmusban ért valósággá, ő maga pedig, minden egyetem és akadémia egykori esküdt ellensége, a Mussolini által alapított *Accademia d'Italia* első költő-tagja lett.



1909-től 1914-ig a firenzei „*La Voce*” volt a futuristákkal szemben a modern törekvések legtekintélyesebb organuma. Köréje csoportosult a futurizmus sok hite-hagyottja is, Giovanni Boine, Ardengo Soffici, Scipio Slataper. Náluk is ziláltabb, féktelenebb és zseniálisabb tagja ennek az írói körnek egy ideig Giovanni Papini (sz. 1881), a romantikus forradalmár par excellence típusa. Lírikus, elbeszélő, filozófiai író és kritikus. Bármit ír, mindig érdekes és izgató. Nem lehet egyszerűen tudomásul venni, erőszakos, kihívó, felráz és állásfoglalásra kényszerít, a gyöngébb szellemi vértetűt pedig leigazza logikája és ritka erejű dialektikája, mely mindig megvesztegető evidenciákat képes létrehozni. Be is hódolt neki tömegesen az ifjabb írói nemzedék, csak ő maga maradt örökké meggyőzetlen és hagyta el egyremásra tegnap hirdetett igazságait folyton újabbak kedvéért. Ebben a nyugtát soha nem lelő turbulens előretörésben, mely önhitten rombol és biztos célját nem látja, van Papini szimptomatikus jelentősége: a lázbeteg korszak minden gyarlósága s nem egy erénye a legfelső fokon egyesül benne. Mint költő a legkevesbbé eredeti. Írt elomló, sóvár, romantikus verseket, mesterien utánozta Rimbaud-t, kísérletezett Mallarmé ezoterikus lírájával s volt töredékes, kósza-könnyelmű impresszionista. Sokkal mélyebbről szakadt emberi hangok vannak „*Un uomo finito*” c. önéletrajzi regényében, bár az író itt sem ezekre veti a hangsúlyt s sziporkázó szelleme gőgjével, kínos cinizmussal és brutális maliciával igyekszik elefedtetni, hogy ez a könyve a hiú harcba belefáradt s gyöngeségére megdöbbenéssel eszmélő lélek gyötrelmeiből született. Húsz esztendő majd húszféle vihara után az intranzigens, harcos katolicizmusban kötött ki. Az egyházba való lelki visszatérésének ünnepélyes megvalósául írt Krisztus történetének művészi jelentősége még főként a bibliai parafrázis bámulatos polifóniájában van. A *Storia di Cristo* óta, mely két év alatt négy olasz

kiadást ért és 13 nyelvre van lefordítva, egyre tisztuló művészi eszközökkel szolgálja a katolikus gondolatot. *Dizionario dell'Omo Salvatico* (A remete szótára) c. nyolc kötetre tervezett lexikonjában az összes történeti és szellemi értékek katolikus szempontú revízióját kívánja adni, *Pane e Vino* c. verskötete meghiggadt világnézetéről tanúskodik, tanulmány-köteteiben katolikus írókról és művészekről ad finom jellemrajzokat.

Az olasz új-katolikus irodalomnak Papini mellett legrobosztusabb képviselője s A remete szótárának társ-szerzője *Domenico Giuliotti* (sz. 1877). *L'ora di Barabba* c. regényében hirdetett világnézete a nagy francia katolikus írók hatására vall. Giuliotti is olyan katolicizmus híve, mely nemcsak a lélek másvilági üdvével gondol, hanem szilárd erkölcsi, társadalmi és politikai rendet akar alapjaira építeni, melyben az egyháznak legalább olyan szerepe van, mint az evangéliumnak.

Felfogásában Giuliotti rokona, de vele egészen ellentétes, sztatikus és kontemplatív természetű író *Federigo Tozzi* (1883—1919), akiben misztikus hajlamokkal Vergán és Dostojevskin nevelkedett erős valóságérzék párosul. Előbb halt meg, semhogy tehetsége teljesen kibontakozhatott volna, két regényét „*Con gli occhi chiusi*” és „*Tre croci*” mégis tisztos hely illeti az újabb olasz elbeszélő irodalomban.

A kevesek közül, akik eredetiek tudtak lenni annélkül, hogy lázadók lettek volna, a piemonti lírikus *Guido Gozzano* (1883—1916) érdemel figyelmet. „Nyárspolgár” költészete talán nem képzelhető el Pascoli nélkül, egy s más nyilván D'Annunzióból is fölszívódott benne, mégis egészen új hang volt Gozzanoé az olasz irodalomban s a maga módján reakció minden művészi, érzelmi és érzéki raffineria, minden szenvedély, láz, mámor, heroizmus, probléma-hajsza és modernség ellen. Mindezek helyett a piemonti biedermeier szélcsöndes szürke hangulatait keresi, langyos szerelmeket, szentimentális

emlékeket és halva született vágyakat énekel megvesztegetően egyszerű formában. Legértékesebb verskötete az „*I Colloqui*” című.

Mind e fiatalabb írók, a tisztultabb ízlésűek éppúgy, mint a harcos újítók, a középosztály nagy olvasó tömegében kevés visszhangra találtak. A futurizmuson ugyan felháborodtak vagy nevettek az emberek, de senkinek sem jutott eszébe, a literatusokon kívül pl. egy Marinetti-könyvet megvásárolni s még D'Annunzio könyvsikereit is meghaladta a háború előtti évtizedben Luciano Zuccoli (1870—1929) elmés és elegáns szórakoztató regényeié, a d'annunzionizmus pedig igazán csak Guido da Verona (sz. 1881) által vulgarizált változatában lett a „százvezrek” körében népszerűvé.

A könnyű műzsa ártatlanabb fajtáját sok nőíró is képviseli. Közöttük a legrokonszenvesebb Annie Vivanti (sz. 1868). Angolul s olaszul egyforma könnyedséggel ír, az angol szalónregény hatása érezhető is rajta, de olaszos temperamentumával igen szerencsés vegyüléket hozott létre. Pompás amerikai életképei (Zingaresca) bizonyára nagyobb érdeklődéssel találkozónának nálunk is, mint Zuccoli és a kissé édeskés optimizmusú, fárasztó és fantázia nélküli Virgilio Brocchi (sz. 1876).

A szórakoztató regény többé-kevésbé ügyeskező mestereitől eltekintve a századunkbeli olasz elbeszélő irodalomnak legáltalánosabb jellemvonása a lírai elem uralma az objektív forma s a tulajdonképeni epikum fölött. A romantikus individualizmus ideje ez, az írókat mindennél jobban saját énjük foglalkoztatja, regényeik nyílt vagy burkolt önéletírások, zaklatott lelkek számadásai. Körülbelül D'Annunzio „*Il piacere*”-jével (1889) kezdődik már a konfessziók hosszú sora, igazi divatjuk azonban az 1900 utáni két évtizedre esik, a modern olasz *enfant du siècle* legtartalmasabb lélekrajzát pedig csak Giuseppe Antonio Borgese (sz. 1882) adta 1921-ben megjelent „*Rubé*” c. regényével. Borgese



közel húsz esztendő nagy értékű kritikai munkássága után ezzel a regényével lépett föl először mint szépíró. Rubé-ja éppen ezért nem csak önvallomás, hanem szinte oknyomozó analízise is annak a lelkiiségnek, melyet hőse egy egész nemzedék tragikus szimbolumaként képvisel. Abból a század elején felserdült szomorú fajtából való Rubé, mely elhatalmasodott intellektualizmusa következtében végzetesen elidegenedett az élettől s minden spontaneitását elvesztette. El is kell pusztulnia, mert a háború után egy új nemzedékkel találja szemben magát, melynek lelkes, cselekvő hite véget vet a meddő kételkedésnek, hiú elfogulatlanságnak és kietlen analízisnek. Kevésbé sikerült Borgese *Mayerling* című drámája, melyben Rudolf trónörökös történetét vitte színpadra.

A művelt közönség legkedveltebb elbeszélője ma *Alfredo Panzini* (sz. 1863). Művészetének ősforrása a szíves mosolyú humor, annak a nemzedéknek pedig, amely körülötte nőtt fel, éppen a humor iránt volt a legkevesebb fogékonysága. Titanizmus és humor idegenek egymástól. Ezért csak a háború után vett róla tudomást a kritika. Ámde Panzini maga is korának gyermeke és mint ilyen legalapjában ő sem harmónikus lélek. Régi eszmények tiszteletével a szívében elégedetlenül jár a nagyiparba, kereskedelembe fulladt osztályharcos, sivár modern élet realitásai között, anélkül azonban, hogy vonzóerejüknek ellent tudna állni. S a múlt és jelen szétfoszadt vagy erőszakkal megtépett kötelékeit szerető kézzel próbálja megint összebogozgatni — legalább önmaga számára. Amikor ez néha sikerül s a lelkében élő állandó ellentmondás, ha csak ideiglenesen is, megoldást talál, mint *La lanterna di Diogene* c. regényében, Panzini harmatosan üde, kristályos csengésű, tiszta költészetet ad. Lelkének sajátos kettőssége viszont a „*Santippe*”-ben találta mesteri kifejezését. Xantippe és Sokrates, a szürke, tüskés valóság és az ideál úgy állnak itt egymás mellett, ahogy Panzini éli át őket: látszólag el-

lenségesek, mégsem tudnak meglenni egymás nélkül. Amíg finom lénye természetes hangneméhez hű maradt Panzini, ebben a szeretetreméltó szelíd modorban a gyöngéd humor mesterműveit tudta megteremteni. Újabban a belső forma tisztaságával együtt a stílus hamvas poézise is mindgyakrabban áldozatul esik bizonyos társadalmi és erkölcsi problémák kissé erőltetett, bölcselkedő kezelésének.

A legkülönösebb arculatú az új olasz humoristák között *Massimo Bontempelli* (sz. 1878). Ő is a klasszikus-humanisztikus Carducci-iskola neveltje, aki — éppúgy mint Panzini — hamarosan ráeszmélt azonban arra, hogy e szellem mennyire elvesztette időszerűségét a modern életben. Első humoreszkjei tárgyát az élet és kultúra e rikító ellentéteiből merítette, de nem Panzini módján érzelmes és elegikus hangulatban oldva fel őket, hanem inkább kedélyes iróniával túlozva a disszonanciákat. Művészete következő fázisában az emberi szellem szép, szabályos konstrukcióinak és a róluk tudomást nem vevő, kifürkészhetetlen rendű és célú életnek egyre tragikomikusabb ellentmondásait keresi és fedezi föl. Az életet teljesen logikátlanak s a büszke emberi értelem működését öncélú hiú játéknak látja, melyet hol jelentéktelen, banális tárgyakon próbál ki (*Vita intensa* és *Vita operosa*), hol pedig egészen abszurd kiindulópontokat választva a fantasztikum merőben új nemének forrásává tesz (*Eva ultima*, *La donna dei miei sogni*, *Donna nel sole*).

A líránál és epikánál jóval kevesebb változatosságot és eredetiséget mutat a század első negyedének dráma-irodalma. Itt élnek legtovább a közelmúlt irányai, örökölt problémák, kipróbált technikai eszközök, amelyeket más műfajokban már régen meghaladott az irodalom. Dumas és Augièr társadalmi és morális drámáinak még eleven a visszhangja a naturalizmus idején is és Giuseppe Giacosa (1827—1906) meg Gerolamo Rovetta

(1853—1910) verista darabjai akkor sem vesztik el kelendőségüket, amikor Ibsen hatása lesz irányadóvá s Roberto Bracco-val (sz. 1862) a lélektani dráma vonul be az olasz színpadra. Mindez irányok azonban hamarosan összefutnak a modern francia realista társadalmi színműben, mely a Bernstein-Kistemaekers cégjelzésű stílusnak egyidőre egész Európát meghódította és Olaszországban is háttérbe szorította a színpad költészetét az elmés fővel kimódolt, kitűnő technikájú drámai tömeggyártmányokkal szemben. A tiszta költészet először D'Annunzio drámai költeményeiben jut megint szóhoz az olasz színpadon s példájára az ifjabb írók egész sora szakít a szűkkörű, alkalmi problémákkal bibelődő, minden művészi szempontot a külsőséges hatásnak feláldozó polgári színművel. Új drámai stílus alakul ki, melynek termékeit „*teatro di poesia*” néven foglalja össze az olasz kritika. Verses forma, történeti vagy mitológiai tárgyak, egyetemes emberi problémák, erős lírai alaphang és szimbolizmus jellemzik legáltalánosabban e munkákat. D'Annunzio mellett a legfigyelemreméltóbbakat Sem Benelli (*Gúnyvacsora, Szerelmi tragédia*) és Ercole Luigi Morselli (*Orione, Glauco*) írták. D'Annunzio legjobb drámai alkotásaival (*La città morta, Francesca da Rimini, La figlia di Jorio*) együtt tehát féltucatnál alig több valóban költői értékű munkát érlelt ez az irány, mely ma már az új olasz drámatörténet lezárt fejezetének tekinthető.

A legújabb törekvések Luigi Pirandello (sz. 1867) nevéhez fűződnek. De vele egyidőben s tőle függetlenül ifjabb írók egész sora (az ú. n. groteszkek) lépett föl olyan kísérletekkel, melyek, bár közvetlen külföldi hatásoktól menten jöttek létre, az európai drámairodalom legmodernebb áramlataival párhuzamos irányúak. Központi problémájuk nem erkölcsi vagy társadalmi, hanem a modern filozófia új tájékozásának megfelelően elsősorban ismeretelméleti. A szilárdan körülhatárolt,



maradandó érvényű, mindig önmagával azonos valóság létét tagadják, a világot délibábnak, jelenségnek tekintik, mely mindig más aszerint, milyen értelemben tükröződik. Az élet örök folyás, mely szakadatlanul új alakulásokat hoz létre s amint nincsenek merev, állandó formái a dolgoknak, nincsenek tartósan egyforma jellemek sem. A régi dráma jellemei szerintük mesterséges elvonások, az új dráma az ellentmondásokkal teli, mai énjéhez holnap már nem hasonlító embert kívánja bemutatni, a régi lélektan meddő formáival tehát nem éri be és a logikája csalhatatlanságából kiábrándult ész szörnyű komikotragédiáira bukkan mindúntalan.

Az új irányzat művészi jelentősége ma még nem ítéltető meg, az olasz groteszkek azonban kétségtelenül kevéssel járultak hozzá növeléséhez.

Pirandello problémái is kizárólag pszichológiai, sőt filozófiai természetűek, melyeket az életnek az író képzeletén szinte lidércként uralkodó, egészen sajátos intuíciója határoz meg. Ez adja színpadi munkáinak, melyek mind írói pályája utolsó évtizedében keletkeztek, a bonyadalmak és heyzetek rendkívüli változatossága ellenére is szerves egységét s érvényesül már munkásságának legkezdeté óta (harminc kötetet megtöltő) regényei és novellái nagyrésztében. Pirandello szerint legbensőbb lényünk az ember számára hozzáférhetetlen. Mindenki más szemmel lát bennünket s másnak ismer, mint aminek önmagunk előtt számítunk. Amíg erről nem kell tudomást vennünk, spontánul éljük életünket. De ha véletlenül bele kell néznünk a tükörbe, amely olyannak mutat bennünket, amilyennek a többiek látnak, borzalommal fordulunk el torz másunktól, amelyben nem ismerjük fel önmagunkat s mégis valóság. Egyensúlyunkat felborítja, nyugalalmunkat tönkre teszi, megaláz, föllázít és legyőzhetetlen. (*Tutto per bene, Come prima, meglio di prima, Sei personaggio in cerca d'autore*). Máskor önmagunk vállalunk lényünktől többé-kevésbé ide-

gen szerepet, adunk életünknek tudatosan kitervelt formát. De ez a forma egyet jelent az élet korlátozásával, örökös féket rak ránk, állandó önmegtagadást követel. A határtalan szabadságra törő életösztön aztán olykor tűrhetetlenné teszi a forma nyűgét s az ember önként széttépi maszkját. (*Enrico IV, Vestire gli ignudi, Il berretto a sonagli*). Lehetséges az is, hogy az értelem legyőzi az ösztönt, szenvedélyt, érzést, az ember lemond minden spontaneitásról, vállalt szerepébe belemerevedik, ezáltal minden összeütközést kikerül, de valójában nem is él, csak kívül álló szemlélője az életnek (*Giuoco delle parti, Piacere dell'onestà, Ma non è una cosa seria*).

Valamint az ember belső lírai lénye nem azonos szociális, gyakorlati lényével, úgy a rajtunk kívül álló dolgok sem állandó formájúak és egyenlő érvényűek mindenki számára. Amit egyikünk észszerűnek lát, a másik abszurdnak tarthatja s mindenkinek igaza lehet saját szempontjából. Ezt fejezik ki a *Pensaci, Giacomino* és *L'innesto* c. komédiák. Nincsen rajtunk kívül álló, tőlünk független valóság, minden olyan, amilyennek egyéni látásunk felfogja, minden relativ — mondja végül a *Così è (se vi pare)*, az író legszellemesebb vígjátéka.

D'Annunzio *teatro di poesia*-ja után ezek szerint Pirandelloé a *teatro di pensiero*, a gondolat drámája volna s mint ilyen a tragikum egész új forrásainak fölfedezője. Igazi tragédiát azonban Pirandello még nem adott, sőt drámai koncepcióinál is komédiái sikerültek jobban. Túltengő dialektikája nem lesz költészetté s rendszerint csak arra szolgál, hogy szóval mondja el azt, ami nem volt képes művészi életté válni az író problémájából. Alakjai közül sem azok a legélőbbek, melyek az eddigi dráma jellemeinek, a zárt egyéniségnek létét cáfolják, hanem azok, amelyekben az érzés és szenvedély győz az önkínzó, állhatatlan, atomizáló gondolaton és a reflexiónál ősbibb humánus — talán az író programja

ellenére — végül igenis összefüggő egyéniséget, a hagyományos értelemben vett jellemet teremt.

Pirandello művészetének izgató aktualitást adnak a korunkbeli relativista filozófia gondolatai, ezeknek irodalmi kifejezésére az övéinél érdekesebb kísérleteket senki sem tett, eddig elért erdményeivel azonban maga sincs megelégedve s nem győz meg arról, hogy fanatikus hittel követett útja valóban a jövő új drámájához vezet.

## BIBLIOGRÁFIA

1. ÖSSZEFOGL. OLASZ IROD. TÖRTÉNETEK. Magyarul: Radó A., *Az olasz irod. tört.* 2 k. 1896. U. ez rövidebben a Heinrich-féle *Egyet. Irod. tört.* 2. k.-ben, 1905. Olaszul: V. Rossi, *Storia della lett. it. alapos kézikönyv*, 3 k. Francesco De Sanctis, *Storia della lett. it. utolsó kiad.* 1925, művészi és filoz. szempontból a legértékesebb. Németül: A. Gaspary, *Gesch. der ital. Lit.* 1885 és 1889, a 16. sz. végéig alapvető. Teljes, de rövidebb T. Casini, *Gesch. der ital. Lit. a Gröber-féle Grundriss der romanischen Philologie*, II. köt. 3. részében. Gazdag képanyagot ad B. Wiese és E. Percopo, *Gesch. der ital. Lit.* 1899. Francia nyelven a legjobb kézikönyv. H. Hauvette, *Littérature italienne*, Paris 1906, angolul C. Foligno, *Epochs of Italian Literature*.

2. RÉSZLETTANULMÁNYOK magyarul szép számban főként fordítások előszavaként vagy folyóiratokban. (Dante-ról Babits Mihály a Kincsestárban (37. sz.) tett közzé összefoglaló tanulmányt.) Olaszul: a 19. sz. irodalmára Fr. De Sanctis, *La lett. it. nel secolo XIX*, 1902 és folytatólag Benedetto Croce, *La lett. della nuova Italia*, 4 k., utolsó kiad. 1921. A háború előtti évek irod. viszonyairól Renato Serra, *Le lettere*, 1923; az újabb elbeszélőkről Luigi Russo, *I narratori*, 1923; a modern drámáról Silvio D'Amico, *Il teatro dei fantocci*, 1920; Adriano Tilgher, *Studi sul teatro contemporaneo*, 1923. Németül: K. Vossler, *It. Lit. der Gegenwart von der Romantik zum Futurismus*, 1914.

3. ANTOLOGIÁK: E. Monaci, *Crestomazia italiana dei primi secoli*, 1889—97; A. D'Ancona és O. Bacci, *Manuale della lett. ital. utolsó kiad.* 1921; G. Papini és P. Pancrazi, *Poeti d'oggi*, 1925. Magyar jegyzetekkel: Fest Aladár, *Az olasz irodalom kincsei*, 2 rész.



4. **FORDÍTÁSOK.** Az olasz irod. legértékesebb alkotásai jobbára le vannak fordítva magyarra. Dante, *Div. Commedia*: Szász K., Babits M., Az új élet: Ferenczi Z., *De Monarchia*: Balanyi Gy., Boccaccio, *Decameron* (teljes fordítások): Bokor J. 1909, Balla I. 1922, R. Vay József, 1929, Petrarca, Összes szerelmi szonettjei: Radó A. utolsó kiad. 1926. Fioretti: Erdős R., 1911, Kaposy J., 1913, Tormay C., 1926. Ariosto, *Örjöngő Lorántjából*: Radó A. 2 k. 1894. Machiavelli, *A fejedelem*: Orbán D., 1906; *Értekezések* Tit. Liv. X első könyve fölött: Pados J., 1862; *Mandragora*: Honti R., 1922. Firenzeuola, *Szerelmi széphistóriák*: Honti R., 1922. Cellini, *Önéletírása*, Szana T. és Éber L., 1921. *Novellisták a 13—18. századból*: Honti R., *Régi olasz novellák*, 1927. Tasso, *A megszabadított Jeruzsálem*: Jánosi G., 1893. Goldoni, *A hazug*: Radó A. 1882 és 1897; *A jótékony zsémbes*: u. az, 1892; *A fogadósne*: Hevesi S., 1924. Manzoni, *A jegyesek* (teljes ford.): Vetési J., 1901. Új rövidített ford. 1928. Pellico, *Börtöneim*: Erdélyi K., 1886. Leopardi, *Összes lírai versei*: Radó A. második kiad. 1904. Carducci, *Költeményeiből*: Zoltán V., 1910. A. Negri és A. Vivanti *költeményeiből*: Radó A. *Két olasz költőnő*, 1900. Nagy lírai antológia: Radó A. *Olasz költők*ből, 1896. Több finom versfordítás: Kosztolányi, *Modern költők*, 1914 és 1921. A múlt század utolsó évtizedeiben készült számos regény- és novellafordítás leginkább napilapokban és folyóiratokban jelent meg. Bracco, Rovetta, Giacosa, D'Annunzio drámái közül több a Magyar Könyvtárban. Könnyen hozzáférhetők Verga, Serao, Deledda, Fogazzaro, D'Annunzio és a divatos elbeszélők (Brocchi, Da Verona, Puccini, Zuccoli) fordításai, Papini több könyve és Pirandello néhány drámája.

## NÉVMUTATÓ

Alamanni, Luigi 46, 48	Assisi Szent Ferenc 7
Alberti, Leon Battista 26	Bandello, Matteo 49
Alfieri, Vittorio 59, 60	Beccadelli, Antonio (Panor- mita) 24
Alighieri, Dante 9-13, 61	Bembo, Pietro 34, 35, 48
Ambrogini, Angelo (Poli- ziano) 28-30	Benelli, Sem 75
Arcadia 55	Berchet Giovanni 61
Aretino, Pietro 43-45	Berni, Francesco 46
Ariosto, Lodovico 35-38	Bisticci, Vespasiano da 26

- Boccaccio, Giovanni 15, 16,  
 18-21  
 Boiardo, Matteo Maria 32-33  
 Bontempelli, Massimo 74  
 Borgese, Giuseppe Antonio  
 72-73  
 Bracco, Roberto 75  
 Bruni, Leonardo 23  
 Buonarroti, Michelangelo 46  
 Carducci, Giosuè 63-64  
 Castiglione, Baldesar 48-49  
 Cellini, Benvenuto 49-50  
 Chiabrera, Gabriello 54  
 Colonna, Vittoria 46  
 Compagni, Dino 14  
 Conti, Antonio 57  
 Croce, Benedetto 67-68  
 Da Verona, Guido 72  
 De Amicis, Edmondo 65-66  
 D'Annunzio, Gabriele 64,  
 66-67, 72, 75  
 Deledda, Grazia 65  
 De Sanctis, Francesco 67  
 Dovizi, Bernardo (da Bib-  
 biena) 50  
 Fioretti di S. Francesco 13  
 Firenzuola, Agnolo 49  
 Fogazzaro, Antonio 64-65  
 Foscolo, Ugo 60  
 Futurismus 68-69  
 Giacosa, Giuseppe 74  
 Giraldi, Giambattista 47  
 Giuliotti, Domenico 71  
 Giusti, Giuseppe 62  
 Goldoni, Carlo 58-59  
 Gozzano, Guido 71-72  
 Grazzini, Anton Francesco  
 (Lasca) 49  
 Guarini, Battista 53  
 Guicciardini, Francesco 42-43  
 Guinicelli, Guido 6  
 Guittone d'Arezzo 4  
 Jacopone da Todi 7  
 Katalin, Sienai Szent 13  
 La Voce 70  
 Latini, Brunetto 8  
 Leopardi, Giacomo 62-63  
 Machiavelli, Niccolò 38-42  
 Maffei, Scipione 57  
 Manzoni, Alessandro 60-61  
 Marinetti, Filippo Tommaso  
 68  
 Marini, Giambattista 54  
 Medici, Lorenzo de' 26-28  
 Metastasio, Pietro 56-57  
 Monti, Vincenzo 59-60  
 Morselli, Ercole Luigi 75  
 Negri, Ada 65  
 Panzini, Alfredo 73-74  
 Papini, Giovanni 70-71  
 Parini, Giuseppe 58  
 Pascoli, Giovanni 66  
 Pellico, Silvio 62  
 Petrarca, Francesco 15-18  
 Pindemonte, Ippolito 60  
 Pirandello, Luigi 75, 76-78  
 Pontano, Giovanni 31  
 Pulci, Luigi 30  
 Rosa, Salvator 55  
 Rovetta, Gerolamo 74  
 Sacchetti, Franco 22  
 Sannazaro, Jacopo 31-32  
 Serao, Matilde 65  
 Straparola, Giovan Francesco  
 49  
 Tansillo, Luigi 46  
 Tassoni, Alessandro 55  
 Tasso, Bernardino 46, 48  
 Tasso, Torquato 51-53  
 Tolomei, Claudio 46  
 Tozzi, Federigo 71  
 Trissino, Gian Giorgio 46-47  
 Valla, Lorenzo 23  
 Vasari, Giorgio 50  
 Verga, Giovanni 65  
 Vico, Giambattista 57  
 Villani, Filippo, Giov., Mat., 14  
 Vivanti, Annie 72  
 Zucconi, Luciano 72





# KINCSESTAR

Az ország egyetlen, a tudományok minden ágát felölelő és népszerűsítő könyvsorozata. 150 kötetes keretében az ismeretek teljes enciklopédiáját nyújtja, úgy mint :

MAGYARSÁGISMERET  
TÖRTÉNELEM  
AZ ÚJ EURÓPA  
IRODALOMTÖRTÉNET  
EMBER ÉS TERMÉSZET  
MŰVÉSZET, KÖNYV  
KÖZGAZDASÁG, STATISZTIKA  
VALLÁS ÉS FILOZÓFIA  
TERMÉSZETTUDOMÁNY  
ORVOSTUDOMÁNY  
HADTUDOMÁNY, SPORT  
FÖLDRAJZ  
TÁRSADALOMTUDOMÁNY  
ÉLETRAJZOK



## „A MAGYAR SZEMLE KÖNYVEI“

önálló nagyobb monográfiák a következő szerzőktől :

Szekfü Gyula, Weis István, Hóman Bálint,  
Horváth János, Farkas Gyula, Babits Mihály,  
Julier Ferenc, Gratz Gusztáv, Genthon István.

KÉRJEN RÉSZLETES PROSPEKTUST.

Kiadóhivatal : Budapest, VI., Vilmos császár út 26. sz.